arta

ANUL XXXVI Nr. 4/1989

arta

ANUL XXXVI Nr. 4/1989

REVISTĂ A UNIUNII ARTIŞTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

REDACŢIA:

Str. C. A. Rosetti 39, telefon 13.13.80 cod 70205 Bucureşti 2

ADMINISTRAŢIA:

Uniunea Artiştilor Plastici str. Nicolae Iorga 21, telefon 50.73.15, 70.51.80, 71118, Bucureşti 1

COLECTIVUL REDACŢIONAL:

Dan Grigorescu, redactor şef, François Pamfil, secretar responsabil de redacţie, Călin Dan, Theodor Redlow

RESPONSABIL DE NUMĂR:

Mihai Drişcu

MACHETA ARTISTICĂ:

Rodica Rădulescu

PREZENTAREA TEHNICĂ:

Gheorghe Matei

CORECTURA:

Ileana Savu

FOTOGRAFII ALB-NEGRU:

Atanase Cartojan, Mihai Oroveanu, Emil Berdeli, Adrian — Silvan Ionescu, Cornelia Şoancă

DIAPOZITIVE COLOR:

Mihai Oroveanu

Redacţia mulţumeşte artiştilor şi colaboratorilor pentru materialele ilustrative puse la dispoziţie

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poştale, factorii poştali şi la Ad-ţia revistei ARTA din str. Nicolae Iorga 21, Bucureşti

Costul unui abonament:
lei 360 anual (12 apariţii); lei 180 — 6 luni

Pour l'étranger: ROMPRESFILATELIA — Le département export-import presse, Bucarest, Calea Griviţei nr. 64—66, P O Box 12—201, Telex 10376 PRSFIR

Prix de l'abonnement: 33 dollars par an (12 numéros)

40541

Lei 30

TIPARUL INTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ŞERBAN VODĂ 133—135, Bucureşti, România

	2	**Deplina independenţă economică şi politică a României**	Arta
EXPOZIŢII	3	**Balcanii — zonă a păcii şi înţelegerii între popoare**	Adrian Guţă
STUDII	7	**Arta românească actuală — schiţă de traseu**	Mihai Drişcu
CRONICĂ	9	**Retrospectivă Vida**	Mihai Ispir
ILUSTRAŢIA	11	**«... cinste cui te-a scris»**	Dan Grigorescu
	14	**Silviu Băiaş**	Gheorghe Vida
	16	**Ştefan Călţia**	Călin Dan
	18	**Ex libris**	Adela Marcu
STUDII	20	**Însemnări despre cărţile populare**	Carmen Popescu
	22	**Litera ascunsă**	Sorin Şerb
	23	**Ion State**	Ion Stendl
ATELIER	25	**Gheorghe Berindel**	Theodor Redlow
	27	**Diodor Dure**	Coriolan Babeţi
CRONICĂ	29	**George Leolea**	Marica Grigorescu
ÎNSEMNĂRI	32	**Noutăţi în graphic-design**	Decebal Scriba
	32	**Portretistul Nadar**	Adrian-Silvan Ionescu
	34	**Jurnalul galeriilor**	Mihai Ispir, Mioara Lujanschi, P. Frâncu, Corina Garabet, Gh. Grigore, Gheorghe Macarie, Valentin Ciucă, Judit Anghel
STUDII	37	**Tradiţionalism şi modernism în gîndirea estetică interbelică**	Gheorghe Achiţei
PROFIL	39	**Mihai Drişcu**	Geta Brătescu, Mihai Ispir, Alexandru Chira, Olga Buşneag, Lucia Maftei, Călin Dan

COPERTA	I	Sfatul bătrînilor	Gheza Vida
	IV	Ilustraţie la Nichita Stănescu	Benedict Gănescu

	2	**La complète indépendance économique et politique de la Roumanie**	Arta
EXPOSITIONS	3	**Les Balkans — zone de paix et d'entente entre les peuples**	Adrian Guţă
ÉTUDES	7	**L'art roumain actuel — esquisse du tracé**	Mihai Drişcu
CHRONIQUE	9	**Retrospective Gheza Vida**	Mihai Ispir
L'ILLUSTRATION	11	**«... honneur à celui qui t'a écrit»**	Dan Grigorescu
	14	**Silviu Băiaş**	Gheorghe Vida
	16	**Ştefan Călţia**	Călin Dan
	18	**Ex libris**	Adela Marcu
ÉTUDES	20	**Notes sur les livres de caractère populaire**	Carmen Popescu
	22	**La lettre cachée**	Sorin Şerb
	23	**Ion State**	Ion Stendl
ATELIER	25	**Gheorghe Berindel**	Theodor Redlow
	27	**Diodor Dure**	Coriolan Babeţi
CHRONIQUE	29	**George Leolea**	Marica Grigorescu
NOTES	31	**Graphic-design**	Decebal Scriba
	32	**Le portraitiste Nadar**	Adrian-Silvan Ionescu
	34	**Le journal des galéries**	Mihai Ispir, Mioara, Lujanschi, P. Frâncu, Corina Garabet, Gh. Grigore, Gheorghe Macarie, Valentin Ciucă, Judith Anghel
ÉTUDES	37	**Traditionalisme et modernisme dans la pensée esthétique de l'entre-deux-guerres**	Gheorghe Achiţei
PROFIL	39	**Mihai Drişcu**	Geta Brătescu, Mihai Ispir, Alexandru Chira, Olga Buşneag, Lucia Maftei, Călin Dan

COUVERTURE	I	Le conseil des vieillards	Gheza Vida
	IV	Illustration Nichita Stănescu	Benedict Gănescu

	2	Полная экономическая и политическая независимость Румынии	Арта
ВЫСТАВКИ	3	Балканы — зона мира и взаимрпонимания народов	Адриан Гуцэ
ИССЛЕДОВАНИЯ	7	Современное румынское искусство — набросок маршрута	Михай Дришку
ХРОНИКА	9	Ретроспективная экспозиция — Вида	Михай Испир
ИЛЛЮСТРАЦИЯ	11	« . . . честь тому, кто написал тебя »	Дан Григореску
	14	Сильвиу Бэяш	Георге Вида
	16	Штефан Кылця	Кэлин Дан
	18	Ex librit	Адела Марку
ИССЛЕДОВАНИЯ	20	Заметки о народных книгах	Кармен Попеску
	22	Скрытая буква	Сорин Шерб
ИЗ ПРОШЛОГО	23	Ион Стате	Ион Стендл
ХРОНИКА	29	Георге Лёля	Марика Григореску
МАСТЕРСКАЯ	25	Георге Бериндей	Теодор Редлов
	27	Диодор Дуре	Кориолан Бабець
	31	График-Дизаин	Децебал Скриба
	32	Мастер портрета Надар	Адриан-Сильван Ионеску
	34	Дневкни галерей	Михай Испир, Миоара Лужански, П. Фрынку, Корина Гарабет, Г. Григоре, Георге Макарие, Валентин Чукэ, Юдит Ангел
ИССЛЕДОВАНИЯ	37	Традициональность и модернизм в эстетическом мышлении между двумя мировыми войнами	Георге Акицей
ПРОФИЛЬ	39	Михай Дришку	Джета Брэтеску, Михай Испир, Александру Кира, Ольга Бушняг, Лучия Мафтей, Кэлин Дан

ОБЛОЖКА	I	Совет старейшин	Вида Геза
	IV	Рисуиок	Бенедикт Гэнеску

https://biblioteca-digitala.ro

Putem afirma cu îndreptăţită mîndrie că poporul român, în deplină unitate, sub conducerea gloriosului nostru partid, a reuşit să obţină succese remarcabile, în făurirea socialismului şi în ridicarea nivelului său de trai material şi spiritual, în dezvoltarea ştiinţei, culturii, în întărirea independenţei şi suveranităţii României !
Pe baza a ceea ce am realizat, avem ferma convingere că dispunem de tot ce este necesar pentru înfăptuirea cu succes a noilor obiective, pentru realizarea Programului partidului de făurire a societăţii socialiste multilateral dezvoltate şi crearea condiţiilor trecerii, spre sfîrşitul deceniului viitor al acestui mileniu, la o etapă nouă, la aplicarea în viaţă a principiilor de muncă şi viaţă comuniste.

NICOLAE CEAUŞESCU

din cuvîntarea la marea adunare populară din Capitală
19 aprilie 1989

https://biblioteca-digitala.ro

deplina independență economică și politică a româniei

Peste 120.000 de oameni ai muncii din Capitală, participanți la marea adunare populară desfășurată în ziua de 19 aprilie, din inițiativa și la dorința colectivelor de muncă, a organizațiilor democrației muncitorești-revoluționare, apoi alți zeci și zeci de mii de cetățeni, care au luat parte la impresionantele adunări populare din județe, alături de ei semnatarii numeroaselor telegrame adresate din întreaga țară secretarului general al partidului, președintele Republicii, tovarășul Nicolae Ceaușescu, au dat din nou expresie unității întregului popor în jurul partidului, al strălucitului său conducător, satisfacției de a trăi și munci într-o patrie socialistă independentă, înfloritoare, mîndriei față de istoricele realizări ale prezentului, hotărîrii de a obține, mobilizînd întreaga capacitate creatoare a națiunii, noi și tot mai mari împliniri socialiste.

Vorbind la marea adunare populară din București, tovarășul Nicolae Ceaușescu aprecia **« această grandioasă manifestare, legată de toate hotărîrile adoptate de plenara Comitetului Central al partidului și de legile adoptate de Marea Adunare Națională, ca expresie a unității oamenilor muncii din Capitală, a întregului popor, în jurul Partidului Comunist Român, a hotărîrii de a înfăptui neabătut obiectivele de dezvoltare generală a patriei noastre și de ridicare a gradului ei de civilizație, de a asigura întărirea necontenită a independenței și suveranității României»**.

În cuvîntarea rostită la istorica plenară a C.C. al P.C.R. din 12-14 aprilie, tovarășul Nicolae Ceaușescu a anunțat lichidarea în totalitate, la sfîrșitul lunii martie 1989, a datoriei externe a țării — importantă victorie a muncii creatoare a poporului nostru, remarcabil act de demnitate națională: **« Pentru prima dată în istoria sa îndelungată, România nu mai plătește tribut nimănui și este cu adevărat independentă, și economic și politic »**. Obținerea acestei mari victorii a cerut, desigur, eforturi deosebite, cu atît mai mult cu cît, în toată perioada rambursării datoriei externe și a plății dobînzilor, s-a acționat ferm pentru a se asigura dezvoltarea puternică, în ritm înalt, a economiei naționale, pentru întărirea ordinii și disciplinei, pentru buna gospodărire și conducerea științifică a tuturor sectoarelor de activitate. Datoria externă a fost rambursată concomitent cu înfăptuirea neabătută a planurilor de dezvoltare economico-socială a țării, cu întărirea continuă a proprietății socialiste, de stat și cooperatiste, cu punerea în operă, pe întregul teritoriu național, a unui vast program de investiții productive, edilitare, social-culturale, cu creșterea an de an a numărului locurilor de muncă, sporirea retribuțiilor, pensiilor și alocațiilor de stat pentru copii, asigurarea stabilității prețurilor și circulației monetare, ridicarea generală a nivelului de trai material și spiritual al poporului român. Toate acestea confirmă viabilitatea strategiei partidului nostru de edificare a societății socialiste multilateral dezvoltate și înaintare a României spre comunism — strategie fundamentată, o dată cu Congresul al IX-lea, prin contribuția decisivă a tovarășului Nicolae Ceaușescu, în deplină concordanță cu interesele și cerințele obiective ale societății noastre, astfel încît, aplicîndu-se ferm principiile socialismului științific, în consens cu dinamica realităților naționale, poporul român a ajuns în măsură să-și edifice o patrie puternică, liberă, independentă și prosperă, care se bucură de un prestigiu considerabil pe arena internațională.

De la tribuna plenarei C.C. al P.C.R. tovarășul Nicolae Ceaușescu arăta: **« Pornind de la această puternică bază materială, de la forța economico-socială a patriei noastre, putem să ne propunem cu deplină încredere noi obiective pentru perioada următoare, avînd convingerea fermă că stă în puterea clasei muncitoare, a țărănimii, a intelectualității, a întregului nostru popor ca, acționînd în strînsă unitate, sub conducerea politică a Partidului Comunist Român, să obțină noi și mărețe realizări în făurirea visului de aur — a comunismului »**. De altfel, plenara din 12-14 aprilie a hotărît convocarea Congresului al XIV-lea al partidului în a doua jumătate a lunii noiembrie din acest an — Congres care, așa cum sublinia secretarul general al partidului, **« poate fi — pe drept cuvînt — caracterizat de pe acum drept Congresul victoriei socialiste, al independenței depline, economice și politice, a României »**. Totodată, plenara a aprobat orientările privind dezvoltarea economico-socială a României în cel de-al 9-lea cincinal, 1991—1995, și, în perspectivă, pînă în anul 2000, iar în unele domenii și pentru începutul mileniului următor — orientări elaborate sub îndrumarea și cu contribuția decisivă ale conducătorului partidului și statului, menite să asigure intrarea României **« într-o etapă nouă, superioară, a dezvoltării sale economico-sociale, de făurire a fazei superioare a societății socialiste multilateral dezvoltate și de creare a condițiilor necesare trecerii la afirmarea în viață a principiilor comuniste de muncă și de viață »**.

În noua etapă — ale cărei obiective mobilizatoare cer eforturi sporite și abnegație revoluționară din partea tuturor categoriilor de oameni ai muncii, inclusiv a celor ce activează în sfera creației spirituale, a culturii și artei — va trebui să se acționeze energic astfel încît conștiința, nivelul politico-ideologic să devină puternice forțe dinamizatoare în raport cu dezvoltarea generală a societății românești. **« Și în perioada următoare, și în viitor** — arăta tovarășul Nicolae Ceaușescu — **omul va continua să reprezinte factorul hotărîtor al progresului și civilizației, al dezvoltării economice și sociale. De aceea va trebui să facem totul pentru ridicarea continuă a nivelului de cunoștințe generale, tehnico-științifice, de cultură generală, al tuturor oamenilor muncii, al întregului popor »**. Aceste îndemnuri își găsesc un puternic ecou în cugetul creatorilor de artă, care se simt în tot mai mare măsură datori față de patrie, față de popor, cu opere pe măsura înfăptuirilor actuale, a luminoaselor perspective trasate cu clarviziune de partid, și care, contribuind la implantarea în conștiințe a celor mai înaintate concepții revoluționare, să se înscrie în amplul flux dinamizator și înnoitor ce propulsează înaintarea României pe trepte tot mai înalte de progres și civilizație.

arta

https://biblioteca-digitala.ro

„balcanii — zonă a păcii și înțelegerii între popoare“ 1989

adrian guță

Sălile Dalles au găzduit în luna martie cea de-a patra ediție a expoziției internaționale de artă plastică (pictură și grafică) « Balcanii — zonă a păcii și înțelegerii între popoare ». Bucureștiul a fost așadar, în acele zile, un important focar al actualității culturale sud-est europene — inițiativă românească ce se înscrie fericit, ca și dățile trecute, în eforturile generale pentru dialog și colaborare pe multiple planuri în această parte a continentului. Arta își valorifică din nou potențialul de mijloc universal de comunicare între oameni.

Publicului nostru i s-a oferit o panoramă a preocupărilor din ultimii ani ale plasticienilor din țările balcanice, manifestarea reunind autori și lucrări din Albania, Bulgaria, Grecia, Iugoslavia, România și Turcia. Schimburile de opinii între comisarii de expoziție din cele șase țări, dialogurile purtate la întîlnirea cu ziariști și critici de artă, în ziua vernisajului, au evidențiat interesul stîrnit în ambianța culturală balcanică de această nouă ediție a festivalului artistic sud-est european organizat în capitala României.

În general, fiecare din țările participante a propus o selecție de autori și de opere, relevantă pentru actualitatea lor plastică. Să notăm și cîteva particularități. Albania, pentru prima dată participantă la această expoziție, a oferit o trecere în revistă, ilustrată doar cu exemple din domeniul picturii, a evoluției artei sale pe parcursul mai multor decenii. Bulgaria și România, prin repere din pictură și grafică, au alcătuit propuneri de « secțiuni » prin creația din ultimii ani a unor ateliere mai importante. Grecia a optat pentru o formație de autori tineri. Iugoslavia a prezentat o selecție de lucrări din fondul Galeriei de artă contemporană din Zrenjanin, alese din roadele edițiilor recente ale coloniei/taberei — cu un termen încetățenit la noi — de la Ecica-Zrenjanin. În sfîrșit, Turcia a oferit publicului bucureștean microexpoziții semnate de patru din graficienii săi cei mai interesanți de astăzi.

Pictura albaneză, din anii '20 și pînă în prezent — așa cum ni s-a înfățișat la Dalles prin operele cîtorva dintre cei mai proeminenți autori ai săi — se arată constant înscrisă pe drumul realismului, de la peisaj la compoziție tematică, de la portret la natura statică. Pictorii albanezi vădesc în general o solidă însușire a meșteșugului, unii beneficiind de instruire academică în diverse centre europene. Exuberanța cromatică ce se remarcă în numeroase exemple pare să țină de specificul « rostirii » plastice din această parte a peninsulei. Să adăugăm personalitatea locurilor, a portului, a episoadelor istorice slujind ca surse de inspirație. Tablourile selectate din opera lui *Abdurrahim Buza* și a lui *Vangjush Mio* ne înlesnesc o retrospectivă concentrată a cîtorva decenii de pictură albaneză; notăm repere ca: sondajul psihologic în portret, compoziția cu veleități simbolice, gustul pentru decorativ (la primul autor), lirismul și amintirile vag impresioniste în peisaj (la al doilea). *Vilson Kilica* este un artist destul de complex, abordînd genuri diferite în « chei » stilistice nici ele aceleași; realismul său este cînd descriptiv, cînd ușor expresionist; culoarea, cînd exaltată, cînd, mai rar, ținută în griuri. *Sali Shijaku* construiește forma direct prin culoare — în limitele peisajului, ale portretului ori ale naturii statice, elementele de limbaj vădind adesea valențe expresive remarcabile. Lucrările alese din creația lui *Danish Jukniu* ne dezvăluie un artist bipolar stilistic, oscilînd între construcția severă, evidentă, secondată de griuri, și palpitația expresionistă a formei și culorii.

Selecția bulgară cuprinde artiști cu viziuni diferite. De la figurativ la abstract, sîntem invitați pe un traseu jalonat de numeroase opțiuni din arta modernă, ceea ce nu exclude interpretările autorilor în discuție vis-à-vis de aceste repere, astfel încît finalmente ne putem construi o imagine despre bogăția, despre puterea de asimilare și originalitatea artei bulgare contemporane. Tablourile *Hristinei Petrova* îndeamnă la meditație asupra destinului

NICOLAE CORNELIU

uman în contextul civilizației actuale; se compun secvențe lirice, simbolice și uneori mocnit patetice, cu mijloacele unui figurativ de virtuozitate. *Dimitar Kirov* are forța alcătuirii unor ample compoziții cu rezonanță istorică și alegorică; pictura sa își trage sevele din tradiția bizantino-bulgară, pe care o transfigurează în structuri moderne, mergînd uneori cu sinteza formei pînă la abstract. *Emil Popgenčev* populează aglomerat imagini în care amintirea cubistă interferează cu suprarealismul de tip Miró, în timp ce *Petar Dočev* experimentează în zona unor picto-reliefuri în care griurile discrete au rolul doar de a sublinia formele geometric abstracte. Lucrările lui *Nicolaj Majstorov*, vitaliste, își afirmă neoexpresionismul autentic, nealterat de posibile « rădăcini » în de Kooning. Gravurile semnate de *Atanas Vasilev* ne dezvăluie un artist preocupat de tipologia umană, uneori satiric circumscrisă, fie că inspirația este din real, fie din surse literare. Tot la capitolul gravură, să-l amintim și pe *Hristo Gradečliev*, interpret al nudului feminin și creator de secvențe suprarealiste.

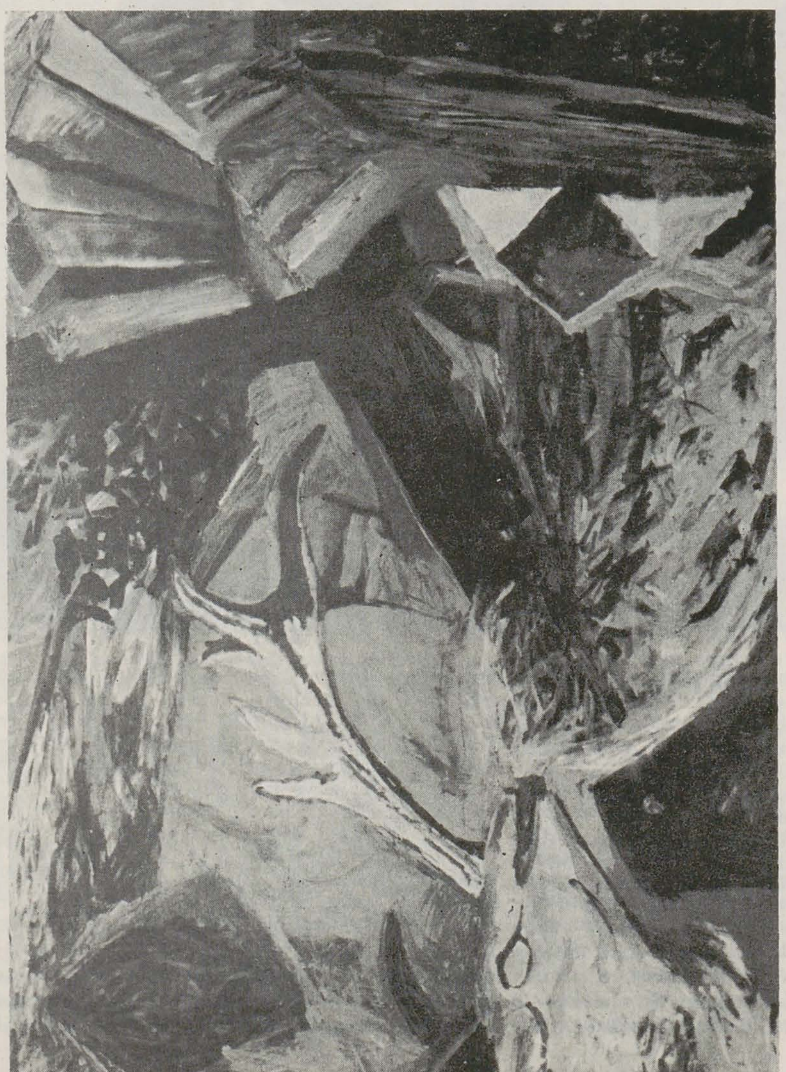
Mezinul selecției de autori propuse de Grecia are 26 de ani (Yiorgos Rorris), iar decanul ei de vîrstă — 41 (Yiorgos Golfinos). Deci la această ediție a « Balcaniadei » artelor plastice am cunoscut un eșantion al generației tinere a picturii elene, în consens cu investigațiile plastice actuale pe plan internațional și competitivă la acest nivel. Majoritatea lucrărilor prezentate la Dalles mărturisesc apetitul pentru suprafețe mari și pentru gestul pictural de largă respirație. *Tasos Pavlopoulos* își

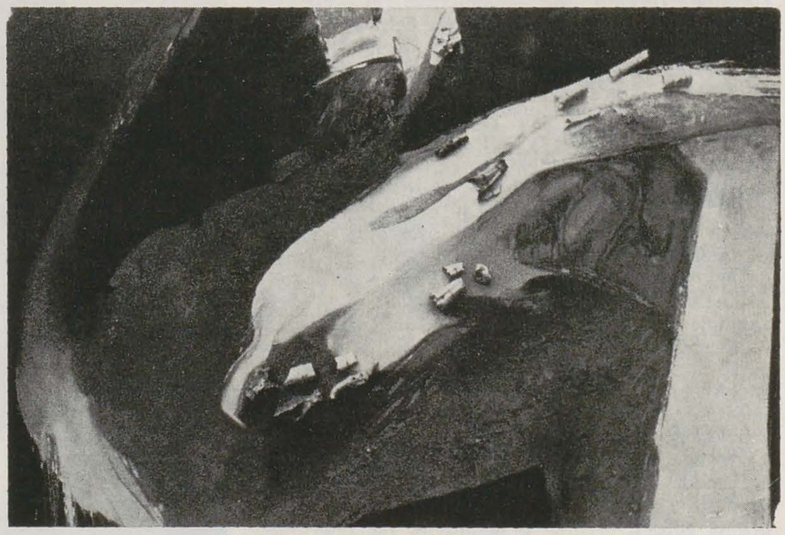
https://biblioteca-digitala.ro

EMIL POPGENČEV (Bulgaria)
NADA MADJARAK (Iugoslavia)
YIORGOS GOLFINOS (Grecia)
DANISH JUKNIU (Albania)

realizează neoexpresionismul printr-un caracter rudimentar al formei, îngemănat cu sonore contraste cromatice; modul său de abordare a figurativului uman, a spațiului imaginii, și acela de aplicare a culorii (uneori aproape în tente plate) ne apar ca o evocare de pe poziții postmoderne a lui Gauguin și a sintetismului său bidimensional. *Yiannis Messinis* se plasează într-o zonă ambiguă de întîlnire a neoexpresionismului abstract. *Magda Leventakou*, în compoziție ori peisaj, topește formele prin gestul pictural viguros și liber; aflat sub stăpînire expresionistă, figurativul este adesea pe punctul de a exploda în abstract. Tablourile lui *Edouardo Sakayian* ispitesc uneori gîndul spre asocieri cu nuvelistica lui Márquez — nu cu exemple anume, ci ca vizualizare a mecanismului de împletire a cotidianului cu fantasticul: personaje monumentale, grotești unele, introducînd o notă neoexpresionistă, se integrează în sintetice secvențe narativ simbolice. În atitudinea lui *Yiorgos Rorris*, ce reconsideră, cînd mai serios, cînd mai ironic, datele realismului tradițional, intuim plasarea pe orbita unor repere teoretice postmoderne. *Yiorgos Golfinos* și *Yiannis Germias* creează peisaje imaginare, de ce nu de pe alte planete sau de ce nu din teritorii ale sufletului — în fapt, imagini abstracte, în care colajul obiectual se asociază altor elemente în mixajul tehnic, toate împreună mărturisind plăcerea lucrului cu materia.

Iugoslavia este reprezentată de un grupaj de lucrări alese din rezultatele edițiilor din anii '80 ale unei tabere de creație unde se reunesc artiști din întreaga țară și din străinătate. În prefața catalogului balcanic — secțiunea Iugoslavia, Jasmina Tuturov, custode la Galeria de artă contemporană din Zrenjanin, face un istoric al coloniilor artistice din țara sa, în contextul cărora se înscrie și tabăra de la Ecica, înființată în 1956. Aceasta are un program complex de activități, între finalizările cele mai importante trebuind menționate implicarea socială a artei prin implantarea de lucrări în peisajul orașului Zrenjanin și sporirea neîntreruptă a fondului de opere al Galeriei de artă. Selecția de la Dalles ne proiectează în actualitatea plastică iugoslavă (exemplele sînt din pictură și grafică) — în amintita prefață de catalog, pictura anilor '80 din Iugoslavia este global așezată sub semnul





https://biblioteca-digitala.ro

postmodernismului, înţeles şi ca o exacerbare a individualismului în expresia plastică. Autorii care expun la Bucureşti însumează, într-adevăr, o varietate de opţiuni stilistice; există însă şi posibilitatea grupării pe cîteva orientări. *Velizar Krstić* cultivă un neoexpresionism de nuanţă aproape tragică uneori, forma fragmentară însoţindu-se cu fulguraţiile cromatice. Neoexpresionistă, dar cu o simplificare mai accentuată a formei, este şi pictura *Nadei Madjarac*, în timp ce *Slobodan Trajković* avansează şi în teritoriul suprarealismului. *Dobrivoj Rajić* se înscrie în postmodernism prin recursul la un fel de neovorticism exaltînd vitalismul individului uman. Picto-sculptura lui *Veso Sovilj* cultivă ironia şi simbolul în « cheie » neoexpresionistă. Construite din forme sintetizate ce se apropie de abstract, peisajele lui *Milenko Prvački* se personalizează prin vibraţii cromatice ce le conferă şi o nuanţă expresionistă. Divorţul cu figurativul este limpede în lucrările *Danicei-Basta Rakidžič* (« scriituri » expresionist-abstracte, ce au pornit de la interpretări ale naturii). Colaje abstracte, cu veleităţi simbolice, expun *Aleksandar Cretkovič* şi *Evgenia Demnievska*. Peisajele calme, acvatice, semnate de *Zdravko Mandič*, ne relevează un acuarelist rafinat, stăpîn pe tainele tehnicii.

Artiştii care au reprezentat România la această ediţie a expoziţiei balcanice sînt nume de mult consacrate în peisajul plastic românesc contemporan. Selecţia ilustrează, desigur, doar o parte din direcţiile stilistice care definesc realitatea noastră artistică actuală. *Gheorghe I. Anghel* se apropie de istorie şi mitologie prin imagini personalizate de rafinamentul semnului plastic şi de cel cromatic; sînt emblematice vestigii arheologice ori subtile arheologii sufleteşti ce tind spre tipicul cu substrat mitic. Complexitatea universului creator al lui *Ion Bitzan* este subliniată în expunere prin alăturarea unor genuri şi tematici diverse: pînzele cu caracter de reportaj se învecinează cu o pictură-obiect şi cu grupaje de cărţi-obiecte (alcătuiri ce slujesc ideea recuperării şi conservării faptului cultural). *Nicolae Corneliu* s-a impus în grafica noastră publicitară pe două direcţii: afişul militant şi cel cultural (remarcăm elocvenţa imaginii-simbol); exemplele de la Dalles răspund apelului tematicii expoziţiei, chemînd la apărarea păcii planetare. Recurgînd predilect la xilogravură,

YIANNIS MESSINIS (Grecia)
HAYATI MISMAN (Turcia)
ABDURRAHIM BUZA (Albania)
MILENKO PRVAČKI (Iugoslavia)
MAGDA LEVENTAKOU (Grecia)
SALI SHIJAKU (Albania)
VELIZAR KRISTIĆ (Iugoslavia)

https://biblioteca-digitala.ro

potențînd efectele expresive multiple ale raportului alb-negru, ale liniei și petei, *Suzana Fîntînaru* transfigurează idei vibrant umaniste în secvențe simbolice. *Constantin Găvenea* este unul din maeștrii acuarelei românești, peisagist liric a cărui autoritate de « bard » al Deltei dunărene ține de domeniul certitudinii. Îndrăgostit de culoare și de pura formă simplificată, *Vasile Grigore* se înscrie între reperele de neeludat ale picturii noastre contemporane. *Dan Hatmanu* este poetul unui urbanism discret, neostentativ modern, și al unei umanități aparte, al cărei umor virează adesea spre grotesc. *Sorin Ilfoveanu* ne apare la Dalles în ipostazele peisajului și naturii statice — atenția este captată mai ales de subtilitățile armoniilor cromatice și de spiritualitatea ce anvelopează natura și obiectele. *Ethel Lucaci Băiaș* meditează cu gravitate asupra rosturilor omului și se revoltă (uneori cu ton satiric) împotriva răbufnirilor absurdului și maleficului în existențial — imaginile alegorice se definesc expresionist în ciclurile sale de xilogravuri. *Georgeta Năpăruș*, neobosită născocitoare de situații și tipuri umane savuros detaliate pe suprafețe restrînse ale pînzei, este și creatoarea unei inconfundabile viziuni moderne ce se oglindește în tradiția artei noastre populare. În gravurile sale, *Anamaria Smigelschi* tălmăcește o pilduitoare semantică, în alegorii ale căror personaje sînt alese din lumea animală ori din cea obiectuală. *Ion Stendl* ne îndeamnă să reflectăm, pornind de la antropomorfe relicve arheologice care-i populează tablourile, la ciclicitatea culturii și a vieții.

Analizînd operele expuse de cei patru autori prin care Turcia s-a înfățișat publicului bucureștean, constatăm — în ce privește grafica, cel puțin — un proces de europenizare, condiționat poate și de tot mai subtila împletire a tradiției cu modernitatea. *Asim Işler* se arată un profesionist încercat în tehnicile gravurii. Cultivă adesea ambiguitatea trecerilor din figurativ în abstract și invers, fertilizînd-o în metamorfozele formei. Se nasc astfel arabescuri ce pot aminti duhul oriental, personajele ivindu-se parcă dintr-o magmă vitală în continuă mișcare. Totul se petrece pe fondul unor griuri mai degrabă de gust european. *Hayati Misman* realizează cicluri de compoziții structurate de inepuizabile secvențieri/ipostazieri ale unor relații umane diverse. Figurile sînt epurate, siluetele în mișcare suspendată au elocvența unui semn grafic/scriere în imagini, iar culoarea are un rol ambiental, adesea secundar. *Hasan Pekmezci*, adoptînd ca tehnică serigrafia, se concentrează asupra valențelor expresive ale petei. Forma este sintetică, iar culoarea, exaltată sărbătoresc, în tonice armonii. Sînt panoramice imagini optimiste ale deschiderii de orizont ce marchează în contemporaneitate oamenii și țara; este noul chip al Turciei. *S. Saim Tekcan* pare să-și asume responsabilitățile unor complexe raporturi între tradiție și modernitate. În unele din lucrările sale se deslușesc ecouri istorice, iar în altele abstracțiunile formei sînt prelucrări, ai zice, ale unor elemente de ornamentică specific otomană. Gustul pentru detaliu și rafinament grafic se întîlnește cu preferința pentru subtile suprapuneri și transparențe cromatice.

A patra ediție a expoziției « Balcanii — zonă a păcii și înțelegerii între popoare » a reușit cu siguranță să făurească noi punți pentru comunicarea spirituală între popoarele din această parte a lumii.

Artiștii participanți la cea de a IV-a ediție a expoziției "Balcanii — zonă a păcii și înțelegerii între popoare"

București, sălile Dalles martie 1989

R. P. Albania

Abdurrahim Buza
Danish Jukniu
Skënder Kamberi
Vilson Kilica
Ismail Lulani
Pandi Mele
Vangjush Mio
Sali Shijaku
Zef Shoshi
Nexhmedin Zajmi

R. P. Bulgaria

Petar Dočev
Hristo Gradečliev
Zahari Kamenov
Ivan Kirkov
Dimitar Kirov
Nikolaj Majstorov
Hristina Petrova
Enčio Pironkov
Emil Popgenčev
Atanas Vasilev

Grecia

Yiannis Germias
Yiorgos Golfinos
Magda Leventakou
Yiannis Messinis
Tasos Pavlopoulos
Yiorgos Rorris
Edouardo Sakayian

R. S. F. Iugoslavia

Aleksandar Cvetković
Evgenia Demnievska
Zlatko Gnezda
Zmago Jeraj
Dragan Karadžić
Velizar Krstić
Nada Madjarac
Zdravko Mandić
Edin Numankadić
Milenko Prvački
Dobrivoj Rajić
Danica-Basta Rakidžić
Simon Šemov
Veso Sovilj
Slobodan Trajković

R. S. România

Gheorghe I. Anghel
Ion Bitzan
Nicolae Corneliu
Suzana Fîntînaru
Constantin Găvenea
Vasile Grigore
Dan Hatmanu
Sorin Ilfoveanu
Ethel Lucaci Băiaș
Georgeta Năpăruș
Anamaria Smigelschi
Ion Stendl

Turcia

Asim Işler
Hayati Misman
Hasan Pekmezci
S. Saim Tekcan

ION BITZAN
HRISTINA PETROVA (Bulgaria)
ASIM IŞLER (Turcia)
HASAN PEKMAZCI (Turcia)
ETHEL LUCACI BĂIAȘ
ATANAS VASILEV (Bulgaria)

https://biblioteca-digitala.ro

arta românească actuală

schiță de traseu

mihai drișcu

din expoziția «Locul — faptă și metaforă»

«Peștera lumii este plină de comori, dar artistul nu le va găsi decît aducînd propria sa lampă.»
ANDRÉ MALRAUX

Arta și societatea sînt — încă de pe vremea lui Platon — noțiuni inseparabile, iar societatea, ca entitate organică viabilă, depinde, într-un fel, de artă, care este o forță stimulantă, un factor de agregare și de fuziune.
Extrem de diferitele ei accepții — arta este descoperire, aprofundare, mijloc de expresie, dovadă, mijloc de comunicare, interpretare, instrument de reformă, sursă de ordine etc. — par să-și atingă convergența necesară, ca și concomitența, numai într-un concept integrator, totalizant.
Arta înfruntă întotdeauna necunoscutul, aduce ceva nou, este revoluționară prin esență.
Aceste generalizări — ce exprimă concepția lui Herbert Read (rezumate după buletinul UNESCO, «Les arts et la vie», 1969) — ar putea constitui un util preambul și pentru orice încercare de a descifra noua ambianță a artei plastice românești actuale.
Pentru a fi capabili să propunem cîteva repere în legătură cu adevăratul prezent al artei noastre plastice, este, probabil, necesară o poziție apropiată de aceea exprimată încă de George Santayana: «Trebuie să întîmpinăm cu drag viitorul, ținînd minte că în curînd va fi trecut; și trebuie să respectăm trecutul, știind că odată a fost tot ce era omenește cu putință».
În 1925, Eugen Lovinescu, reputatul teoretician al sincronismului sau al interdependenței culturilor, scria: «Există un spirit al veacului, numit de Tacit *saeculum*, adică o totalitate de condiții materiale și morale configuratoare ale vieții popoarelor europene într-o epocă dată». Desigur — luînd în considerare diferențele evidente dintre condițiile aproape începutului de veac și cele ale aproape sfîrșitului de mileniu — nu vom stărui asupra generalizării sale pripit-exclusiviste: «În veacul și de la locul nostru lumina vine din Apus: ex occidente lux!», ci doar vom urmări unele modalități de transplantare și prelucrare, prin adaptări și selecții succesive, ale acelor «itinerarii preferențiale» parcurse în cîmpul artelor în ultimele două decenii.
În nici o împrejurare nu trebuie să pierdem din vedere soluțiile complementarității, gradul — diferit în concretul practicilor artistice — de osmoză între fenomenul *universalității* și *specificul național*. Relația dintre aceste două «momente» este complexă: astfel, spiritualitatea națională este înțeleasă drept condiție primă a universalității, iar «specificul» nu poate accede la universalitate decît prin confruntarea și dialogul creator cu alte culturi, deci prin depășirea «regionalismului», a provincialismului cultural, a singularizării silite sau voite.
Paseismul — să nu uităm că «Trecutul este prezent îmbătrînit», cum sună un fertil paradox al lui Jean Cocteau — ar fi una dintre situațiile cele mai frecvente ale acestei singularizări, împotriva căreia și-au ridicat glasul, încă acum peste jumătate de secol, numeroși gînditori asupra destinelor culturii românești, de la G. M. Cantacuzino («Trebuie să ieșim din cadrul monahal și contemplativ, care nu mai corespunde acțiunii moderne») la G. Călinescu («Specificitate nu este echivalent cu pitoresc și o civilizație română cu ișlicuri și benișuri ar fi doar un muzeu»), de la Tudor Vianu («Credem că tradițiunea nu este un act de supunere față de trecut, o amintire în respect și monotonie, dar un act permanent de revoltă și de independență. Ea este o liberă alegere printre valorile trecutului...») la Lucian Blaga («Cutiile de chibrituri nu devin românești, aplicîndu-le un „chenar" de cătrință țărănească»).
Se înțelege că universalul nu trebuie conceput ca un «altceva», ca o entitate separată de cultura națională — în felul etajului față de parter! — ci ca o întrepătrundere, o sinteză cuprinzătoare a culturilor naționale, în care se presupune că fiecare om are legături cu toți oamenii din prezent, cu toți cei din epocile trecute sau viitoare, pentru că — așa cum scria René Maheu în «Civilizația universalului» — «el gîndește și își pune în acțiune umanitatea sa singulară sub semnul semnificației universale pe care o poate avea. În acest stadiu social, particularitățile geosociale ale indivizilor și popoarelor nu sînt nicidecum suprimate; omul nu există și nu progresează decît prin diversitatea sa. Particularitățile respective nu sînt însă, în sine, cauzele unor neînțelegeri, unor antagonisme și unor conflicte. În această dispoziție morală, libertatea, care este afirmarea și realizarea individului, coincide cu fraternitatea, care este recunoașterea și realizarea aproapelui. În această ordine intelectuală, totalitatea aspirațiilor și memoriei omenirii este în chip potențial, și tot mai actual, imanentă, cel puțin sub forma unei disponibilități știute și a unor perspective conștiente gîndirii fiecăruia».
În cuprinsul acestor «diversități» se cuvin, fără îndoială, amintite și notele componente ale profilului spiritual românesc, așa cum au fost succint și convingător formulate de Ath. Joja: precumpănirea rațiunii, *realism*, sentiment viu al naturii, umor și vivacitate, sentiment național adînc, dar sobru, însoțit de un spirit de largă *toleranță*, putere remarcabilă de absorbție, spirit de *măsură* și înțelegere concretă a situațiilor, refuzul misticismului. (s.M.D.). (Aceste date definitorii nu sînt, se înțelege, și definitive; chiar Ath. Joja solicită completarea lor.) Dar, apelînd la o asemenea «grilă», putem risca unele tatonări în direcția unui «început de ordine» măcar, într-un fenomen în plină mișcare, viu, care este chiar «profundul nostru azi».
Mărirea considerabilă a ambitusului de preocupări și de soluții plastice — nu întîmplător s-a vorbit despre un fel de «imperialism» al plasticianului contemporan — este consecința firească a climatului de libertate artistică și de accelerare a circulației informațiilor, inclusiv a celor artistice. Să amintim cîteva care au avut ecou de «noutate» absolută și relativă în arta noastră actuală: de exemplu, sondarea zonelor arhetipale, noua «atenție față de natură», sau, pe de altă parte, apariția unor subgenuri noi precum «sculptura mică» și miniatura textilă (simptom al miniaturizării în tehnică), tipo-arta, cărțile «de artist», «trimiterile poștale» (ca soluție de artă sociologică), «arta mașinală», apoi inter-mediile și multi-mediile, expresia corporală, happening-ul și instalațiile, valul neo-expresionist... pînă la disputele privind posibila definire a postmodernismului.
În 1973, Alvin Töffler pronostica apariția a ceea ce numea *artă experiențială* și stabilea diferența între colecția de «lucruri» — opera de artă finită în «înțeles» tradițional, cultura «încadrată» de experiența trecutului — și colecția de «experiențe», de trăiri apte să contribuie la îmbogățirea stimulării senzoriale în pachete, în «blocuri» de informații. Sub mantia acestui concept, putem reuni personalități extrem de diferite, care însă nu suportă inerția, plictiseala de a se copia (între ele sau pe sine).
Pe alt palier, reapare ideea renascentistă a artistului bogat în multe cunoștințe, care se exprimă în diferite tehnici și genuri, îmbogățindu-și «instrumentarul» artistic prin mereu noi achiziții. Destui plasticieni pătrund și în «împărăția cuvintelor». *Ion Vlasiu* (n. 1908) este sculptor, pictor, poet și prozator, autorul celui mai cuprinzător edificiu memorialistic din literatura noastră. *Margareta Sterian* (n. 1897) este pictor, poet și prozator, practică ceramica și colajul textil. *Geta Brătescu* (n. 1926) desenează, face gravură, colaj, graphic design, film de animație, film de autor, fotografie, instalații, artă corporală și își «dublează» producția imagistică printr-un jurnal de creație. *Mihai Olos* (n. 1940) este poet, desenator, pictor, sculptor, ceramist, autor al unui proiect utopic de «oraș universal».
Avînd încredere în preeminența desenului, *Ion Stendl* (1938) practică gravura, tapiseria (gama este de la sculptura în textil pînă la miniatură), realizează fresce, mozaicuri, reliefuri, este preocupat de graphic design și de fotografie.
Graficianul *Mihai Mănescu* (1943) reușește să fie autorul celui mai mare mozaic din țară (realizat la Arad) și, simultan, să facă proiecte de timbre poștale, în paralel cu mai recente preocupări picturale.
Sculptorița *Silvia Radu* (1935) pictează și execută o poterie de înaltă calitate.
În aceste două decenii *Ion Grigorescu* (1945) pictează, ingeniază benzi desenate, gravează, realizează fotografii și filme de autor, este specialist în restaurare.
Florin Maxa a fost primul nostru plastician care a folosit ca instrument de lucru calculatorul electronic, într-o expoziție personală din 1975, pentru ca apoi să se preocupe de forma picturală liberă, sustrasă cadrului dreptunghiular al ramei.
Tehnicile frecvente în arta monumentală pot fi, pentru pictorul *Florin Ciubotaru* (1939) — autorul în colectiv al celei mai mari tapiserii de la Teatrul Național — conexate cu cercetări în zona numită a desenului autoreferențial, a «desenului despre desen».
Paul Bortnovschi (1922) este arhitect, scenograf, designer cu o contribuție esențială în implementarea acestei discipline în învățămîntul artistic românesc.
Decebal Scriba (1944) practică graphic design-ul, este un remarcabil fotograf și desenator, realizator de benzi video.
Designer-ul *Dragoș Gheorghiu* (1953) poate alia producerea de instrumente și instalații medicale cu utopia arhitecturală, cu sculptura în metal, cu «intervenția» în peisaj și cu foarte variate preocupări teoretice.
Plasticienii timișoreni *Constantin Flondor* (1936), *Doru Tulcan* (1943), *Iosif Kiraly* (1957) au realizat în colectiv destule «acțiuni»; constructivismul, cinetismul, bionica, preocupările ecologice fac parte din «trecutul artistic» al lui Flondor, unul din întemeietorii în anii '60 ai grupului «Sigma» și, în afară de aceasta, un remarcabil pedagog.
Ana Lupaș (1940) și *Mircea Spătaru* (1938) au fost și ei remarcabili pedagogi, calitatea școlii clujene de arte decorative datorîndu-li-se într-o măsură importantă; în cadre autohtone Ana Lupaș este o pionieră a tapiseriei spațiale, a happening-urilor, a instalaților și a «trimiterilor poștale», iar sculptorul Mircea Spătaru este un creator de forme

https://biblioteca-digitala.ro

ceramice și un desenator cu timbru absolut personal. Și Ion Bitzan (1924) este profesor. A făcut carieră formularea unui critic — nu se ține minte cine — care l-a numit « Midas » (destul de periculoasă comparație!) pentru infinita inventivitate cu care dă caratele artisticității absolute oricărui material « neortodox »; printre (atîtea) altele *Bitzan* este unul din primii promotori ai « transportului de fotografie »; s-a ilustrat și în arta monumentală, în producerea de obiecte, una din temele sale preferate fiind ficțiunea scrisului și utopia ludică a cărții fără sfîrșit.

Wanda Mihuleac (1946) practică desenul, gravura, pictura, sculptura, filmul și banda video, cărțile de autor, face instalații și proiecte utopice, iar în concretul vieții artistice a organizat expoziții de amploare.

Prin aceste cîteva exemple am intenționat să subliniem că, din punct de vedere al *artei experiențiale*, tipurile de gîndire *divergentă* nu sînt în contradicție cu soluțiile *convergenței*, căci există și posibilitatea trecerii prin diferite « traduceri » a *supratemei personale*: așa procedează *Ion Gheorghiu* (1929) cînd desenează, pictează, sculptează sau produce tapiserii. Relieful tot mai acuzat al gravurilor în fier ale lui *Marcel Chirnoagă* (1930) l-a condus spre o sculptură din aceeași familie. Desenul este un exercițiu de aceeași importanță ca și ceramica pentru *Lucia Maftei* (1940). Desenul, gravura, filmul, pictura, scrisul fac parte din exercițiul de asceză proiectuală al lui *Alexandru Chira* (1947). Desenul introspectiv ca « pact autobiografic » este soluția cu tenacitate urmărită de *Vasile Kazar* (1913).

Exemplele ar putea continua pînă la saturație, în fața evidenței că tradiționalele segregații corporative — pictor, sculptor etc. — nu mai acoperă întotdeauna realitatea concretă a vieții artistice actuale, astfel că ar fi mult mai eficace să se apeleze la termeni ca plastician, cercetător sau operator artistic.

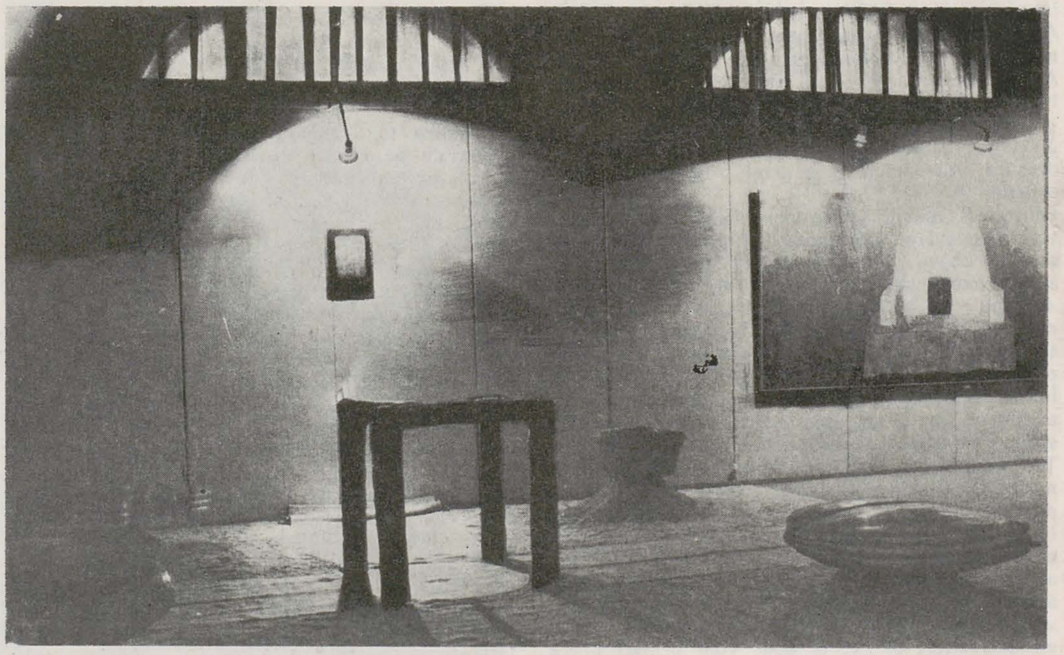
Putem afirma că, în ultimii douăzeci de ani, « harta artistică a țării » a dobîndit o nouă înfățișare prin faptul că în aproape toate capitalele de județ s-au înființat filiale sau cenacluri ale Uniunii Artiștilor Plastici. (În 1950, anul înființării Uniunii — cînd peste trei sferturi din membri erau în București — existau doar încă 5 filiale.) Acum, descentralizarea sau, mai corect spus, *policentrismul* artei românești — în vederea dezvoltării ei armonioase — este o realitate incontestabilă. Provincialismul cultural-artistic și reversul lui cunoscut, « mirajul capitalei », aparțin trecutului; ele se mențin cel mult ca obișnuință de conversație, dar nu ca acută problemă de sociologie a artei.

Numeroase « premiere » naționale au avut loc în « provincia » artistică. (Primul muzeu de artă contemporană, de exemplu, s-a înființat la Galați, iar al doilea la Bacău.) Faptul că pictorii *Dan Hatmanu* (1926), *Dimitrie Gavrilean* (1942), *Liviu Suhar* (1943), *Val Gheorghiu* (1934), *Adrian Podoleanu* (1928), *Bogdan Bărleanu* (1954), graficianul *Constantin Radinschi* (1920) sau sculptorul *Dan Covătaru* (1944) își desfășoară munca artistică la Iași nu este un impediment pentru recunoașterea lor în cadre cel puțin naționale.

Același lucru se poate spune despre pictorii *Alexandru Mohi* (1902), *Kovacs Zoltan* (1913), *Corneliu Brudașcu* (1939), *Ștefan Kancsura* (1941), *Doina Hordovan Ciato* (1934), *Mircea Mureșan* (1939), *Virgil Svințiu* (1938), *Mircea Vremir* (1932), *Paul Sima* (1932), sculptorii *Kos Andras* (1914), *Eugen Paul* (1936), *Gergely Istvan* (1939), artiștii decoratori *Zoe Vida Porumb* (1938), *Ioan Sumedrea* (1950), *Adriana Popescu* (1954), *Emilia Chirilă Drăgan* (1953), graficienii *Ioan Horvat Bugnariu* (1945), *Mircea Bălău* (1931), *Ioachim Nica* (1937), *Deak Ferenc* (1939), *Feszt Ladislau* (1930), *Timotei Nădescu* (1958), *Maria Kopacz* (1941), scenograful *Mircea Matcaboji*, care sînt clujeni.

La fel, despre artiștii din Timișoara: pictorii *Iulius Podlipny* (1898), *Diodor Dure* (1926), *Romul Nuțiu* (1932), *Ciprian Radovan* (1939), *Călin Beloescu* (1954), *Toma Viorel* (1944), graficienii *Lidia Ciolac* (1933), *Suzana Fîntînaru* (1947), *Vasile Pintea* (1931), sculptorii *Victor Gaga* (1930), *Petru Jecza* (1939), artista decoratoare *Elena Pădeanu Tulcan* (1946). La Arad muncesc graficienii *Onisim Colta* (1952), și *Ion Gnandt* (1951); la Sibiu, pictorul *Eugen Tăutu* (1945), artiștii decoratori *Ion Tămâian* (1954) și *Lidia Cireșica Crainic* (1945); la Lugoj, pictorii *Silviu Oravițan Crețu* (1941) și *Vladimir Streletz* (1942), ceramista *Carmen Paiu* (1957); la Bacău, pictorii *Ilie Boca* (1937) și *Vasile Crăiță Mîndră* (1945); la Baia Mare, *Iosif Balla* (1910) și *Mircea Bochiș* (1950); la Brașov, *Eftimie Modâlcă* (1936), *Teodor Rusu* (1935), *Alexandrina Gheție* (1938); la Alba Iulia, ceramistul *Eugen Cioancă* (1937); la

din Expoziția tineretului, Baia Mare


din expoziția « Vatra »

Oradea, ceramista *Marta Jakobovits* (1944); la Piatra Neamț, acuarelista *Iulia Hălăucescu* (1924).

În 1970, debuta — prin Măgura-Buzău — o importantă inițiativă în domeniul muncii artistice, simpozioanele de creație, generic denumite « acțiunea tabere ». Aceste întîlniri cu durată precizată au devenit un fenomen artistic de anvergură națională, cu multiple rezonanțe sociale și estetice. Ele s-au desfășurat, să nu uităm, mai ales acolo unde, pentru localnici, contactul cu arta contemporană nu era un fapt din categoria obișnuitului, ci dimpotrivă.

Experiența simpozioanelor a modificat multe preconcepții legate mai ales de sculptura în aer liber; pentru mulți participanți, în majoritate tineri, a însemnat chiar « botezul focului », iar pentru toți, o veritabilă școală artistică.

În privința acestora, se poate opera o încercare de clasificare dintre cele mai simple: după material (piatră, lemn, metal) și după cadru: în mediu natural — Măgura (județul Buzău), Sighet (Maramureș), Căsoaia-Macea (jud. Arad), Scînteia (Iași), Săliște (Sibiu); în ambianță urbană — Galați, Brăila, Timișoara, Piatra Neamț; după destinația producției — la Lăzarea (jud. Harghita) se configurează, într-un castel parțial restaurat, un veritabil muzeu de artă contemporană, ce depășește — începînd din 1974 — 600 de lucrări de pictură, grafică, sculptură, artă decorativă, iar la Dorohoi (jud. Botoșani) rezultatul celor patru simpozioane la Întreprinderea « Stipo » este un valoros muzeu al ceramicii și sticlei « actuale ». Pe lîngă « muzeele în aer liber » — Măgura este exemplul cel mai cunoscut, fiind și primul « obiectiv artistic » actual introdus în circuitele turistice — există și intenționalități mai pragmatice, de tipul ambientării unor spații (în tabăra tineretului de la Costinești, acum peste un deceniu, sau anul trecut în bazele de agrement ale Biroului de Turism pentru Tineret din București — Pantelimon, Tei-Toboc, Străulești). Un « simpozion » unic în lume, credem, realizează de cîțiva ani *Mihai Buculei* (1940) la Buteni (Arad), unde anual se întîlnește cu sine și cu locul, pentru a realiza un complex parcurs sculptural.

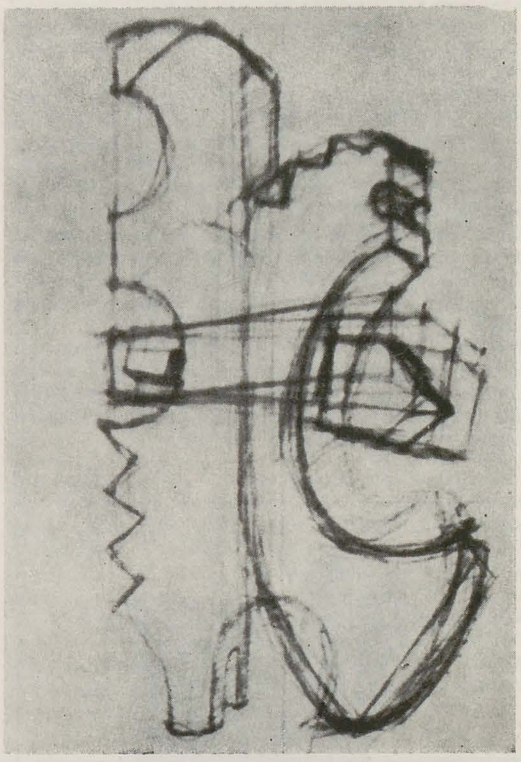
În legătură cu « acțiunea tabere », s-au discutat și probleme încă nerezolvate pretutindeni, ca aceea a « anonimatului » artistic; destule lucrări sînt nesemnate (să fie aici o formă de a « fugi de răspundere » pe plan artistic, sau o dovadă « de modestie excesivă, prost înțeleasă, ori numai o simplă neglijență?).

Conservarea lucrărilor, în special cele din lemn, este o altă problemă de rezolvat: în destul de puține ori apare fenomenul, de data aceasta de nedorit, al reintegrării treptate în natură. (În ideea « artei efemere » este de preferat, în această situație, gestul-limită al lui Mihai Olos, care a realizat cîndva o sculptură din paie, se înțelege astăzi dispărută.) În cazul sculpturilor amplasate în oraș este necesară o minimă preocupare de arhitectură peisageră, căci există cazuri în care lucrările sînt invadate/camuflate de vegetație.

S-a insistat asupra necesității de punere la punct, în cadrul Uniunii Artiștilor Plastici, a unui sistem de documentare asupra simpozioanelor, atît în privința imaginilor fotografice cît și în legătură cu datele tehnice ale lucrărilor. Această documentare se cere însoțită de filme video — atît pentru fiecare simpozion în parte cît și unele, asupra fenomenului în general, exemplare ale acestor benzi urmînd să fie trimise la centrele internaționale de documentare asupra simpozioanelor. Sînt prevăzute și cîteva albume despre simpozioane, editate de U.A.P.

https://biblioteca-digitala.ro

retrospectivă vida



mihai ispir

În 1988, maestrul Vida ar fi împlinit 75 de ani. O expoziție comemorativă, binevenit organizată de Muzeul de Artă din Baia Mare în luna decembrie a anului trecut, a consfințit acest eveniment. Strădunța de a înfățișa publicului o imagine închegată, edificatoare asupra lumii artistice a lui Vida, a fost remarcabilă. Au putut fi văzute lucrări aflate în colecții particulare, deci mai puțin sau deloc accesibile — chiar dacă figurează printre reproducerile catalogului însoțitor al monumentalei monografii *Vida* de Raoul Șorban; de asemenea, numeroase linogravuri (facsimile) și desene, unele inedite; a fost reconstituit un fragment din fascinantul atelier al sculptorului — totul, firește, în contextul în sine impresionant al lucrărilor lui Vida din patrimoniul muzeului. Se cuvin, de aceea, apreciate atît inițiativa cît și zelul organizatorilor, care au reușit să ne introducă, o dată mai mult, în universul fabulos al marelui artist.

Vida ne-a apărut, din nou, ca un prodigios făuritor de forme sculpturale, înzestrat cu o afinitate genuină, absolută față de alcătuirea organică a lemnului. Este cunoscut că primele sculpturi făurite de Vida, în copilărie, au fost cioplite în lemn și că lemnul a rămas, pînă la sfîrșit, materialul său preferat. Vida a știut să deslușească viața tăcută a acestui material, să prelungească desenul fibrei în desenul formei. Închipuirea sa era populată de plăsmuiri ce dezvăluie dubla natură, chtonică și vegetală, a *ființei* lemnului. Midas al lemnului, Vida simțea necontenit nevoia să așeze o pecete de miraculos pe lucrurile ce-l împrejmuiau, de la scrumieră sau căuc, de la daltă și scaun, pînă la stîlpii ori grinzile casei-atelier. Asemeni artiștilor simfonic dotați ai barocului *finisaecularis* (ca să adoptăm termenul lui Eugenio d'Ors), Vida și-ar fi putut ciopli pe grinda-meșter cuvintele: « Rădăcinile mele se află în desișul pădurilor ». Atelierul său, păstrat intact, are, s-ar putea spune, dimensiuni gaudi-ești. De altfel, de artistul-meșter aflat, cîndva, la cealaltă extremă a continentului — în acea Spanie către care Vida s-a simțit, foarte tînăr, atras din generoasă convingere și irepresibil simțămînt umanitar — de barcelonezul Gaudi, sculptorul român poate fi în imaginar apropiat, cel puțin pe temeiul atașamentului funciar la un anume *geniu al locului*. Cum bine se știe, Vida și-a identificat mereu propriul destin cu destinul Maramureșului: al Maramureșului istoric, al Maramureșului legendelor, al Maramureșului mitologiei țărănești eroice. Umanitatea tipologic figurată în opera lui Vida stă în chipul cel mai firesc, așa cum s-a mai spus, sub specia eroicului. Nu este vorba, aici, de nici o retorică a eroizării. Eroicul apare, la Vida, ca metaforă a forței organice, a unui energetism « primitivist », călăuzit spre o estetică a sublimului. Într-un cunoscut eseu, publicat cu puțin timp numai, înaintea perioadei de ucenicie a lui Vida la Ziffer — « singurul maestru » — și a debutului sculptorului, Marin Simionescu-Rîmniceanu implica la rîndu-i primitivismul și sublimul printre componentele inseparabile ale modernității. Ca și în literatura vremii « care sună prescurtat, sacadat colțuros », criticul descoperea în arta modernă expresivitatea unor « asperități », impulsivitatea « tehnicii prescurtate și tăioase » și vorbea despre virtuțile artei de stînga, despre frumusețea trupului modelat « într-o singură direcție », despre tema muncii « cu tragicul ei de *fatum* ».

Un sentiment incontestabil al *modernității* (absorbind și înțelesurile intuite de un critic dintre cei mai sensibili ai timpului) se ivește astfel încă în lucrările de tinerețe ale autorului *Dansului din Oaș*, lucrări ce aparțin fazei sale « telurice », cum o numește Gheorghe Vida, și pe care expoziția de la Muzeul băimărean a pus un nimerit accent. Admirabila *Femeie împovărată*, cu unele ecouri, foarte personal filtrate, din Barlach, dar anticipînd, totodată, prin siluetele sale curbe, alveolate, poziția unuia din personajele *Dansului*, *Țăranca cu coșul* (col. Balla Jozsef), *Minerul cu sapa* ș.a. definesc, fiecare în parte, stadiile unei etape de creație ce a culminat cu acea primă capodoperă, din 1945—1947, care a fost tocmai *Dansul din Oaș*.

Acum vreo două decenii, adolescent fiind, am avut dinainte, pe masa unde lucram, vreme de peste un an, un calendar cu reproduceri după lucrări de Vida. Am urmărit atunci, fie-mi îngăduită această paranteză, zile în șir, impetuosul ritm al *Dansului*, felul cum urmele dălții, ca niște tușe păstoase, se înlănțuie într-o cursivitate neîntreruptă, pe trupul lemnului. Chiar și în fotografie, lucrarea își dezvăluia mereu noi legături armonioase, corespondențe între volume, forme, planuri. A fost pentru mine un prilej de a percepe multe articulări subtile din care se încheagă expresia dublă, vizuală și tactilă, a unei sculpturi: o lecție dintre cele care, în anii adolescenței, nu se uită.

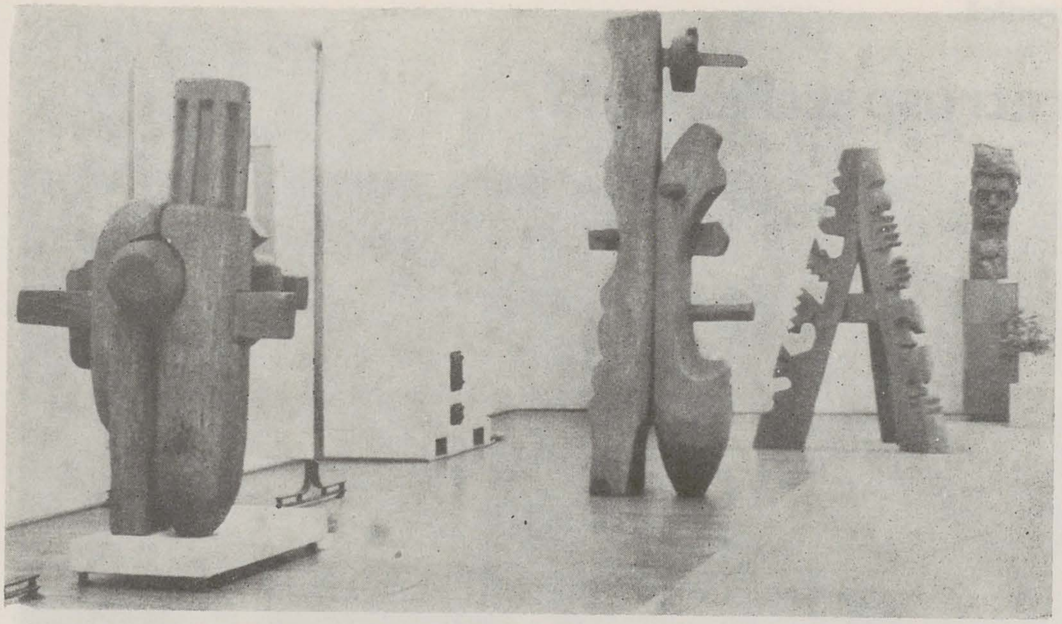
Am revăzut, apoi, adesea, *Dansul* lui Vida. Am citit și mărturiile sculptorului, consemnate de Raoul Șorban, despre dansul oșenesc: « se dansează încordat, într-un ritm egal, stăpînit... ». Dansul acesta « pre-mioritic », dionisiac, e unul al energiilor stăpînite, ce pot izbucni oricînd, dramatic; un dans

https://biblioteca-digitala.ro

cu reverberări îndepărtate (îndreptățind și apropierea pe care o face Raoul Șorban de versurile blagiene: « O, vreau să joc / Cum niciodată n-am jucat. . . »), unde se percepe în filigran « tragicul de *fatum* », ca pecete ineluctabil transmisă în timp, însoțitoare a *modernității*.

Se știe însă că *simbolicul* din reprezentările fazei « telurice » s-a condensat, mai tîrziu, în *fantasticul* perioadei « totemic-arhetipale » (Gheorghe Vida), modelat de memoria afectivă pe structura unor viziuni sprijinite de trainice rădăcini biografice. Seria *Amintirilor din copilărie*, monumentală, din 1973, prezentă și în expoziția băimăreană, alături de lucrări precum *Varvara*, *Omul pădurii* ș.a. reprezintă transpuneri ale stihialului, familiar împletit, în tradiția locului, cu viața și faptele cotidiene ale maramureșeanului, miner sau țăran. Sînt închipuiri halucinant transpuse în concretul lemnului, pornind de la personajele unor legende rememorate de Vida în confesiunile sale: « vîlva », « fata pădurii », « priculiciul minei », « solomonarul », « femeia albă ». . .

Sînt tot atîtea « chei » figurative ale imaginarului lui Vida, axă a unei opere ce nu va înceta să ne uimească. La Baia Mare, am recunoscut o dată mai mult, în Vida, pe unul dintre maeștrii sculpturii românești din totdeauna.



https://biblioteca-digitala.ro

«...cinste cui te-a scris»

dan grigorescu

Într-o cronică la una dintre edițiile ilustrate ale clasicilor români pe care o mică tipografie bucureșteană, «Lupta», le publica în anii '30, Vladimir Streinu făcea o observație al cărei înțeles mi se pare vrednic să rețină și atenția comentatorului contemporan: «Oridecîte ori vorbim de o carte ilustrată, bag de seamă că o facem ca și cum imaginile ar fi aplicate pe deasupra textului, și nu încorporate în ediție. Cronicarul literar le ignoră — sau, în cel mai bun caz, le pomenește cu vădită stîngăcie —, cronicarul plastic le discută (eventual !) ca și cum ar fi independente de text».

Am senzația că prea mult nu s-a schimbat din 1937, cînd Streinu scria rîndurile acestea. Nu numai criticii, dar și, cîteodată, editorii și ilustratorii și-au păstrat vechea mentalitate potrivit căreia ilustrația cărții e un ornament, adăugat și nu inclus în corpul volumului. Judecată oarecum autonom, imaginea plastică nu e privită întotdeauna nici ca un comentariu al textului, nici ca un element menit să participe la crearea unui *obiect* care se cheamă *carte*.

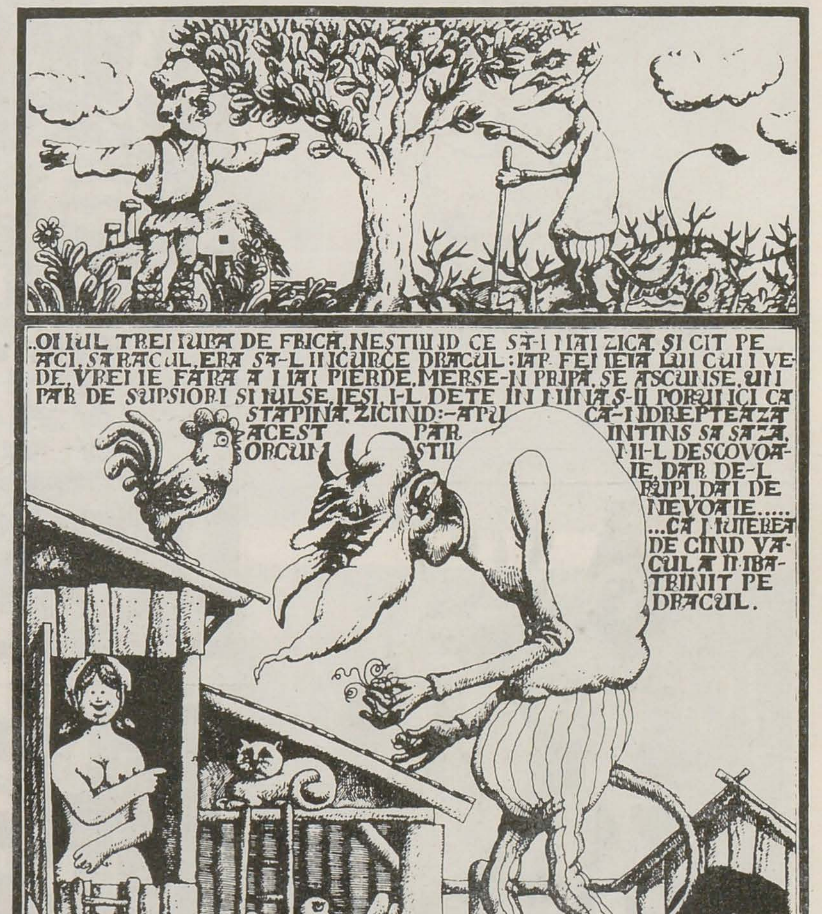
Peste un an se va împlini un secol de cînd William Morris înființa, între timp devenită celebră, Kelmscott Press al cărei rost era «să reabiliteze o artă pe care miniaturiștii medievali și primii tipografi — mai ales venețienii și olandezii — au așezat-o printre cele mai admirabile înfăptuiri ale spiritului uman». Cam în aceeași perioadă, pe la 1900, un tînăr învățat român făcea următoarea constatare: «Poporul nostru a iubit întotdeauna frumosul, dovadă stînd nu numai în ceea ce a moștenit din generație în generație, de la bătrînele care puneau alesături pe ie și legau între ele colorile scoarțelor sau de la meșterii cioplitori în lemn și în piatră — ci și în ceea ce au deprins mai tîrziu a face: manuscrisele vremii lui Ștefan și tipăriturile lui Antim». Învățatul era Nicolae Iorga.

Cu o tradiție ce coboară din vremuri atît de îndepărtate, cu împliniri care au dat tipografilor de la Tîrgoviște, București, Snagov sau Iași un prestigiu mereu consolidat de aprecierile cărturarilor și ale meșteșugarilor din aceste părți ale Europei, ca și ale celor din Caucaz sau din Orientul Apropiat, de pe țărmurile răsăritene ale Mediteranei, tiparul românesc are dreptul să aspire la acea sinteză «de frumusețe și de simț practic» pe care o lăuda Tonitza, vorbind de primele cărți editate de «Cultura Națională» sub îndrumarea lui Pârvan.

Se cuvine să discutăm nu numai despre *ilustrator*, ci, mai ales, despre *arhitectul* unei cărți. Editurile noastre au astăzi putința să continue o asemenea tradiție; artiști cu o personalitate bine conturată se silesc *să construiască*, în sensul cel mai exact al cuvîntului, cărți. Ni-l amintim, de pildă, pe Petre Vulcănescu, unul dintre inițiatorii acestei mișcări de revitalizare a tradiției noastre. Din generația lui sau mai tînără, graficienii de astăzi continuă o experiență ce poate fi oricînd aprofundată.

Pentru că, deocamdată, nu a fost înlăturată cu totul prejudecata conform căreia o ediție frumoasă ar fi o ediție «bibliofilă» (și, à propos de asta, simțim încă nevoia reînvierii *acestei* tradiții a cărții românești). Nu numai ilustrația, coperta sau, poate, oglinda paginii au dreptul să fie privite cu luare-aminte; ci și litera (cîtă nevoie e de inventivitate, de simț estetic al ansamblului, al raportului cu însuși conținutul cărții, în crearea de noi caractere de literă !). Se mai confundă încă machetarea tehnică și proiectul artistic al cărții, confuzie greu de explicat și de trecut cu vederea. Poate că s-ar cuveni să medităm la reorganizarea unui concurs ce atestă tocmai soliditatea tradițiilor noastre — Cea mai frumoasă carte.

Și, în orice caz, revista «Arta» are obligația să ia mai cu luare aminte seama la opera graficienilor, a machetatorilor, a tipografilor, cooperînd la crearea obiectului care se cheamă carte. Operă a celor pe care Arghezi îi cinstea într-un vers celebru.

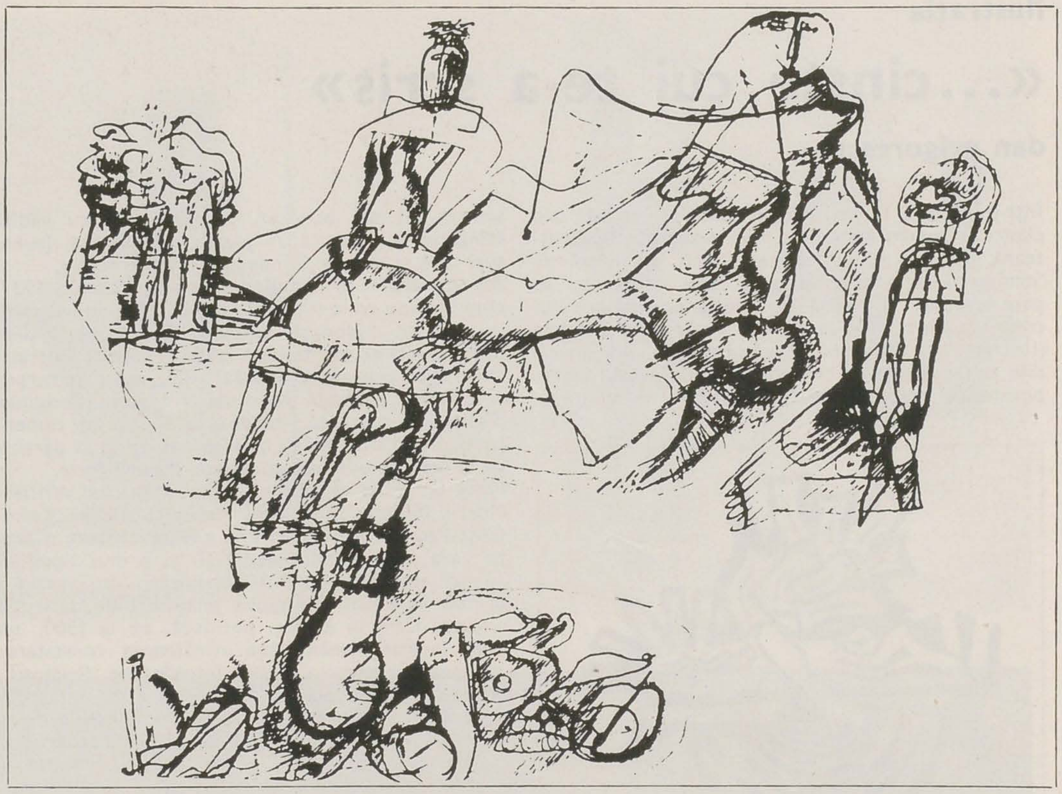


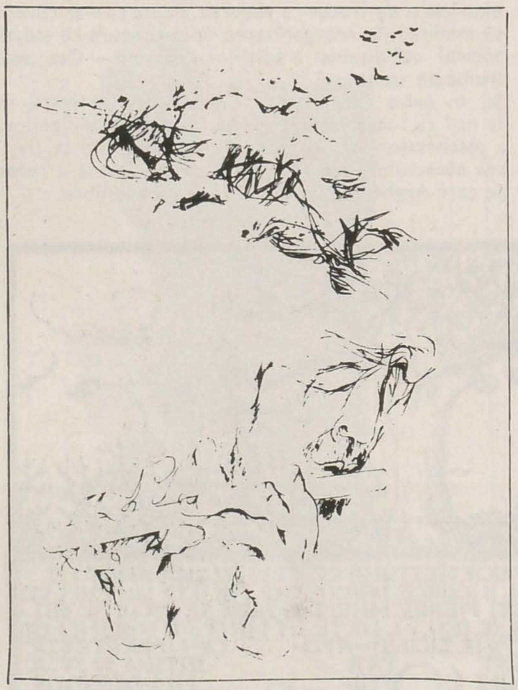
BENEDICT GĂNESCU, NICHITA STĂNESCU

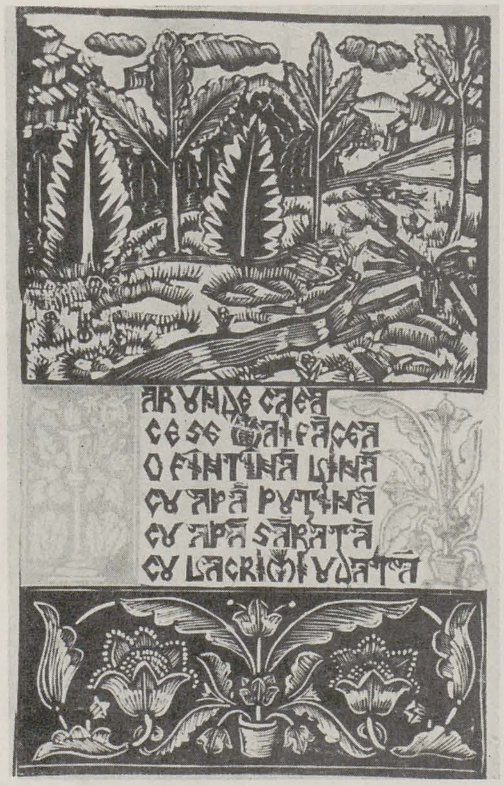
VAL MUNTEANU, *François Villon*

VASILE OLAC, *Anton Pann*

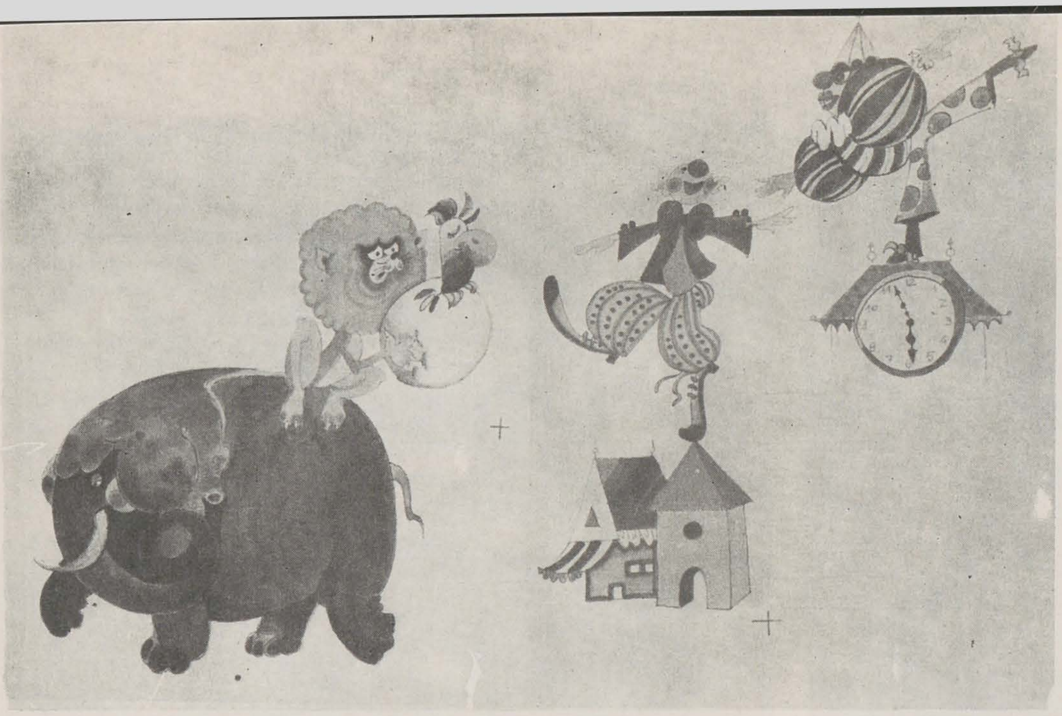
https://biblioteca-digitala.ro

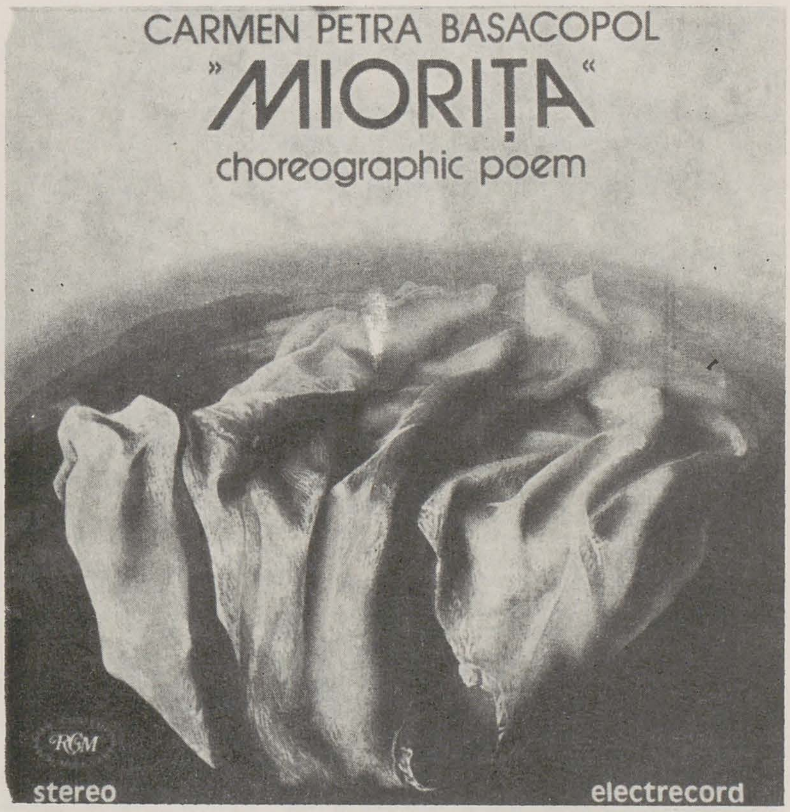




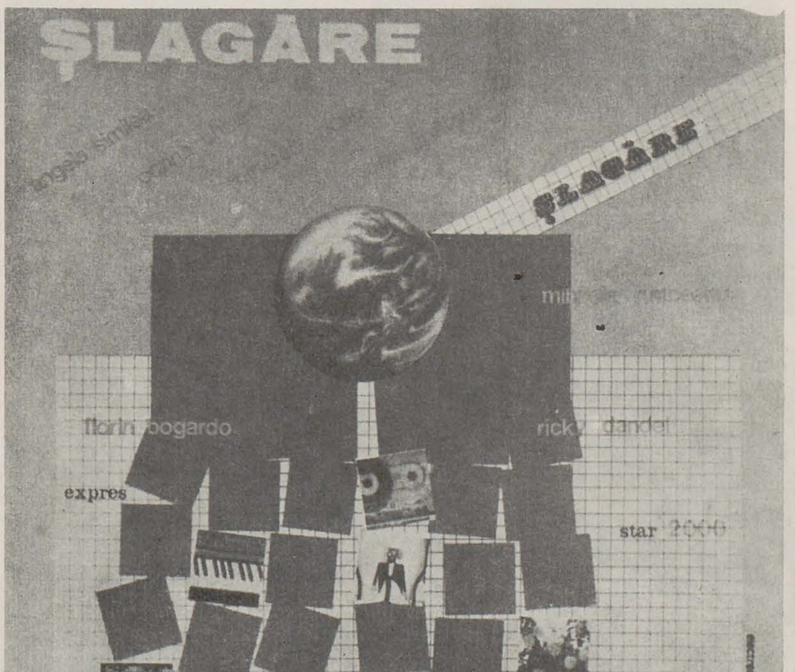


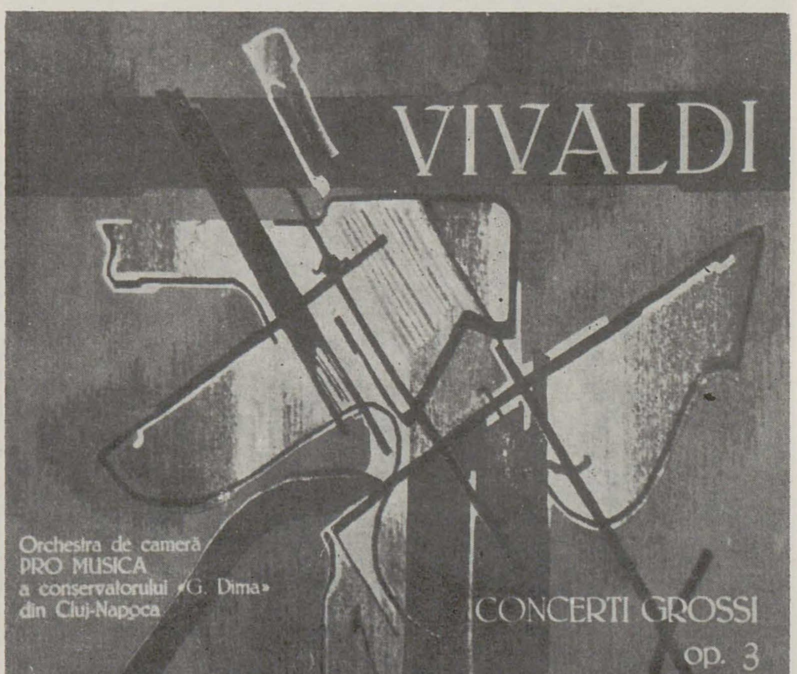
p. 12
VASILE SOCOLIUC
VASILE KAZAR, Rilke
LIGIA MACOVEI, Arghezi
MARCEL OLINESCU, Legenda Mănăstirii Argeşului
OCTAV GRIGORESCU
TIBERIU NICORESCU, Bacovia
VASILE DOBRIAN, Ştefania Zottoviceanu Rusu
DAN STRÂMBU, Balade
p. 13 ANAMARIA SMIGELSCHI, carte pentru copii
EUGEN TARU, Anton Pann
ION STENDL
WANDA MIHULEAC
MARILENA PREDA SÂNC
GETA BRĂTESCU




CARMEN PETRA BASACOPOL
„MIORIȚA"
choreographic poem
stereo
electrecord

STEFAN NICULESCU
CANTOS UNISONOS II
HOMMAGE A ENESCO ET BARTOK
electrecord
stereo


ŞLAGĂRE
ŞLAGĂRE
florin bogardo
ricky dandel
expres

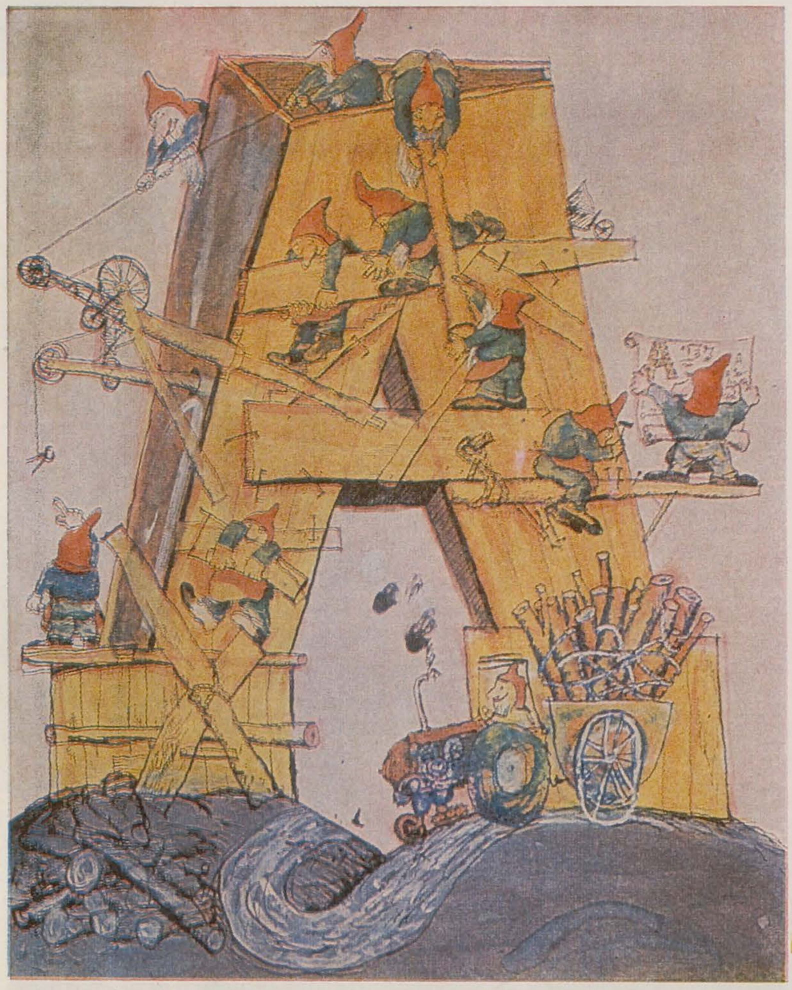

VIVALDI
Orchestra de cameră
PRO MUSICA
a conservatorului «G. Dima»
din Cluj-Napoca
CONCERTI GROSSI
op. 3
ELECTRECORD
STEREO

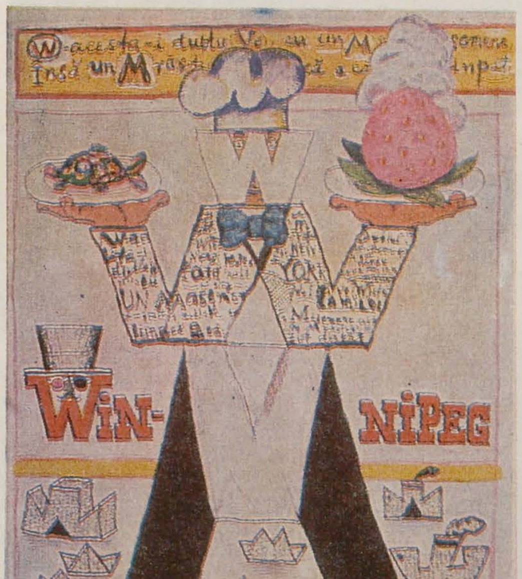
alfabetul lui silviu băiaș — un «theatrum mundi» pentru copii

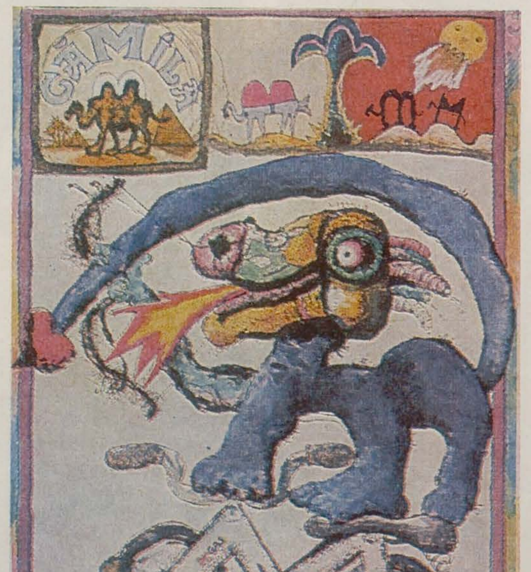
gheorghe vida

Originalul alfabet desfășurat în imagini de o prodigioasă ingeniozitate de către Silviu Băiaș, imagini însoțite de versurile lui Petre Ghelmez, se constituie într-un adevărat «theatrum mundi», o vastă scenă de miracole, unde literele se metamorfozează la nesfîrșit, eliminîndu-se plictisul și monotonia, dincolo de pedagogia inițierii în lectură, în fascinanta aventură a alcătuirii silabelor.

Pentru reușita unei strategii, minuțios elaborate, sînt aruncate în joc mijloacele subtile și diverse de care dispune artistul: desenul simili-naiv, care sparge convențiile și clișeele de orice tip, uneori luîndu-le ca aliat, dispunerea în registre, conform unei trame de bandă desenată ce se combină cu «guliverizarea», focalizarea unor personaje (ani-







male adesea) — litere, sau cu greoaie mașinării — mecanisme deservite de liliputani, atribute înscrise în elegante caligrame, iluzionînd cuvinte, cu reiterarea acelorași litere, iar acestea accentuate, agresate de o cromatică extrem de vie, cum numai imaginația copiilor îndrăznește să o aducă în cîmpul foii albe; totul îmbăiat într-un umor neobișnuit de amplu ca diapazon: de la caustic la mîngîietor, trecînd de la comicul de situație la calambur și gluma vizuală ori la șarada rebusistică. Trebuie să mai precizăm în continuare cîteva componente ce țin de această structură specifică a ilustrației pentru copii, axată pe o atotcuprinzătoare poetică a ludicului, ca mod de a regîndi ordinea lucrurilor, de a le organiza într-un sistem riguros, o rigoare a aleatorului de fapt, introducîndu-se, ca prin farmec, reguli de orientare într-un «puzzle», sau o oglindă sfărîmată, refăcută treptat și anevoios prin voința inflexibilă a gîndirii artistice. Această gîndire se mulează și după gîndirea copiilor, extrăgînd învățăminte din acest teritoriu necunoscut, aflat încă la începuturile decodificării temerare. Silviu Băiaș este un desăvîrșit explorator, acțiunea sa are caracter gnoseologic și, în același timp, unul de penetrare în psihologia memoriei vizuale, interferată cu cea auditivă, în complicatul proces al învățării alfabetului. Să luăm de pildă litera A: pe o primă pagină litera se repetă obsesiv (inoculîndu-se, subliminal aproape, receptarea ei), îmbrăcînd diverse

https://biblioteca-digitala.ro

naturi (de la construcția lineară sau volumetrică pînă la păsări sau animale transformate în hieroglife, refăcîndu-se astfel nașterea scrierii), ca apoi pe contra-pagină să devină un eșafodaj chiar, cu scripeți și schele pe care urcă zeci de personaje. Asemenea etape, să le zicem narative și de stop-cadru, se citesc mereu în prezentarea tuturor literelor, privitorul neștiind ce să admire mai întîi: noutatea punerii în pagină sau soluțiile uimitor-paradoxale, generate de o fantezie inepuizabilă, găsite pentru fiecare element (morfeme, să le zicem), care alcătuiesc inextricabil imaginea. Pentru a da alt exemplu, ales aproape la întîmplare: litera R este vizualizată printr-un superb cal troian, din burta căruia ies, plutind într-un halou metafizic, războinici (iarăși mici r), răspîndindu-se rapid în spațiu. Nu vrem să răpim plăcerea lectorilor acestui extraordinar alfabet prin povestirea altor litere. Surprizele, « poantele » se succed în cascade. . . « Cartea » lui Silviu Băiaș, pe măsură secondată de versurile lui Petre Ghelmez, se află, din cîte știm, sub tipar. Ea va face, nu ne îndoim, deliciul copiilor, îndemnați să-și însușească tainele alfabetului, dintr-un asemenea « theatrum mundi », fantast și pitoresc.

https://biblioteca-digitala.ro

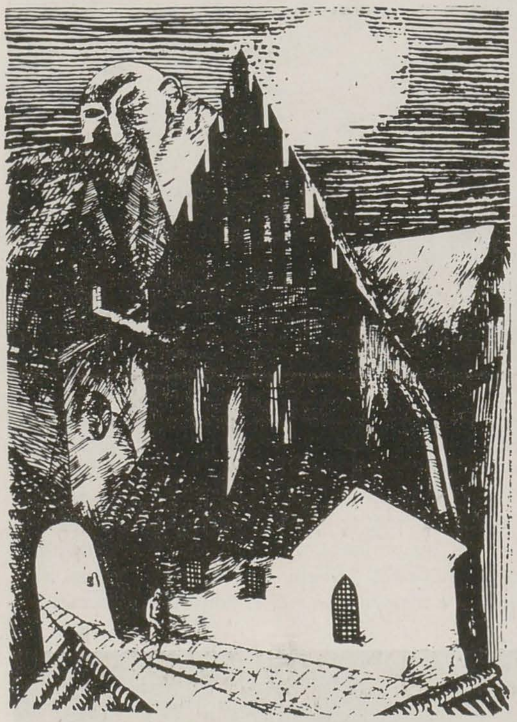
ilustrația

călin dan

misterele cărții

Cartea vorbea cum îți vorbește visul,
însă mai limpede, mai deslușit. . .

fascinația obiectului. Ștefan Câlția nu ilustrează cărți, ci le inventă. Purtător al unor viziuni grotești amintind obsesiile vesel-amare ale artiștilor flamanzi, Câlția le mută din propria sa pictură în imaginea gravată, căutînd să joace parcă, în același timp, jocul lui Bosch-Bruegel și pe cel al fraților de Coock.



Asemenea celor vechi, Câlția folosește în sistemul său de lucru ideea *suitei*, a generării imaginilor una-din-alta, configurînd astfel un « pretext narativ » menit să atragă privitorul/lectorul într-un joc al imaginației inventatoare de sens. Pentru că, în aceste pagini, ceea ce interesează în primul rînd nu este calitatea textuală, ci aceea obiectuală. Într-o dialectică inefabilă, fiecare imagine își găsește justificarea doar raportată la întreg, iar întregul, Cartea, capătă sens doar în transparența structurilor sale, în acel dinamism virtual al succesiunii. Răsfoită sau contemplată în inerția ei, cartea de gravuri provoacă la un efort de simultaneizare mentală, trecînd din orizontalitatea lecturii în verticalitatea unui teatru al semnelor.

cercetarea de sine. Pentru Câlția, exercițiul grafic se constituie, înainte de toate, într-o disciplină de verificare. Despuiate de carnalitatea culorii, desenele, gravurile sale caută să precizeze eficacitatea emblematică a unei iconografii personale. Vreau să spun prin aceasta că, atunci cînd părăsește, vremelnic, mijloacele picturii, Câlția nu folosește armele graficianului în ce au ele tranșant, agresiv, spectaculos. Virtuozitatea explozivă a liniei, lapidaritatea spadasină a gestului, sintetismul și analiza îi sînt indiferente. Lucrările au o anume lentoare expozitivă, urmărind obsesiile picturii într-o amănunțită cartografiere. Gravurile, profitînd de logica etapelor, de acea « pauză de gîndire » oferită prin succesiunea desen-atac-imprimare de probă-imprimare finală, caută să fixeze meandrele inspirației, să le confere certitudine dincolo de evanescența cromatică, dincolo chiar de lumini și umbre. Cele mai dramatice lucrări au o liniatură egală, trădînd temperamentul reflexiv, urmărirea aproape autoscopică a propriilor gesturi manufacturiere.

E în aceasta o bună șansă de întîlnire cu lumea unei cărți pe care Ștefan Câlția a frecventat-o și a explorat-o prin imagini, într-o conviețuire destul de lungă și decurgînd firesc din alte complicități culturale ale artistului.

golem. Romanul lui Gustav Meyrinck este, în ultimă reducție, o alegorie a căutării sinelui spiritual. Legenda despre Yosile Golem, creațiunea rabinului Löw din Praga imperială a lui Rudolf al II-lea, rămîne doar un pretext, aproape folcloric, Golemul apărînd aici ca entitate simbolică difuză, ce figurează, pe de o parte, materializarea sufletului colectiv al ghettoului, iar pe de alta, tendința de purificare a artistului-erou ce își asumă redempțiunea în numele comunității pe care o reprezintă. În economia cărții, un rol important îl joacă figurile Tarotului, dintre care spînzuratul este explicit legat de eroul principal — Athanasius Pernath — care percepe lumea « pe dos », optînd pentru calea mistică și pasivă, unde mijloacele materiale se dovedesc ineficace în fața contemplației. Arcanele majore ale tarotului marsiliez își pot găsi corespondențe și între celelalte personaje (Hillel — Pustnicul, Zwack — Măscăriciul, Miriam — Papesa etc.). Cartea aproape că nu are narațiune, constituindu-se predominant dintr-o serie de întîlniri și portrete semnificative, totul proiectat pe o sumară dar violent conturată schiță de decor — gettoul praghez, unde personajele de rangul doi și chiar cele de fundal capătă o teribilă pregnanță, accentuată de condiția lor marginală (vezi scenele de cîrciumă și de stradă, ori episodul arestului preventiv al lui Pernath). Se produce astfel o pendulare între grund-ul realist, cu accente grotești și construcția simbolică, circulară a prozei, între stratul germinativ al evenimentelor joase și cel esoteric, unde fiecare detaliu este (sau cel puțin apare ca) purtător al unor semnificații secrete. La acest nivel, întîlnim tema labirintului, a manechinului (păpușii), obsesiile cromatice (o sumară analiză cantitativă pe text demonstrează înalta frecvență a roșului, urmat de albastru și galben/aur — culorile de bază în economia simbolică a tarotului), chiar unele aluzii onomastice (numele cîrciumii *La Uite-l Nu E*, o locuțiune pentru « cel ascuns »). Tot aici se înscriu viziunile lui Pernath, a căror încărcare descriptivă și de regizată lentoare amintesc pasaje din *Tentațiunea Sfîntului Anton* a lui Flaubert. Această mecanică alegorică și fracturată prin apariția violentă a unor personaje ca Loiza, Iaromir, Charouzek, Wassertrum, de pitorescul Rozinei, sau al nedespărțiților noctambuli Prokop, Vrieslander și Zwack. Lumea tarotului și cea a ghettoului se oglindesc una în cealaltă, potențîndu-se.

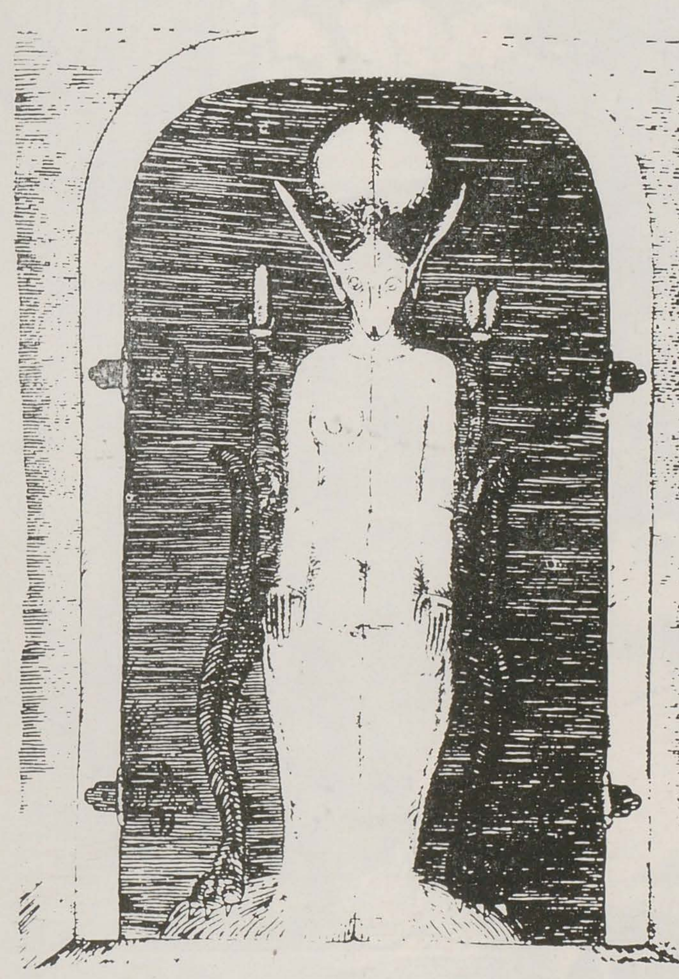
Proza lui Meyrinck are deopotrivă caracterul abstract-agresiv al celei kafkiene (scenele de justiție imperială), anunță preocupările lui Musil din *Omul fără calități* (straniul domn Laponder, criminal sadic și vizionar inspirat, amintește pînă la identitate problemele de conștiință puse de Moossbrugger în romanul prozatorului vienez), dar este animată și de truculența inepuizabilului Hašek, un alt poet și peripatetician al Pragăi (relatările lui Zwack despre Batalionul doctorului Hulbert și despre Babinski, ucigașul pocăit).

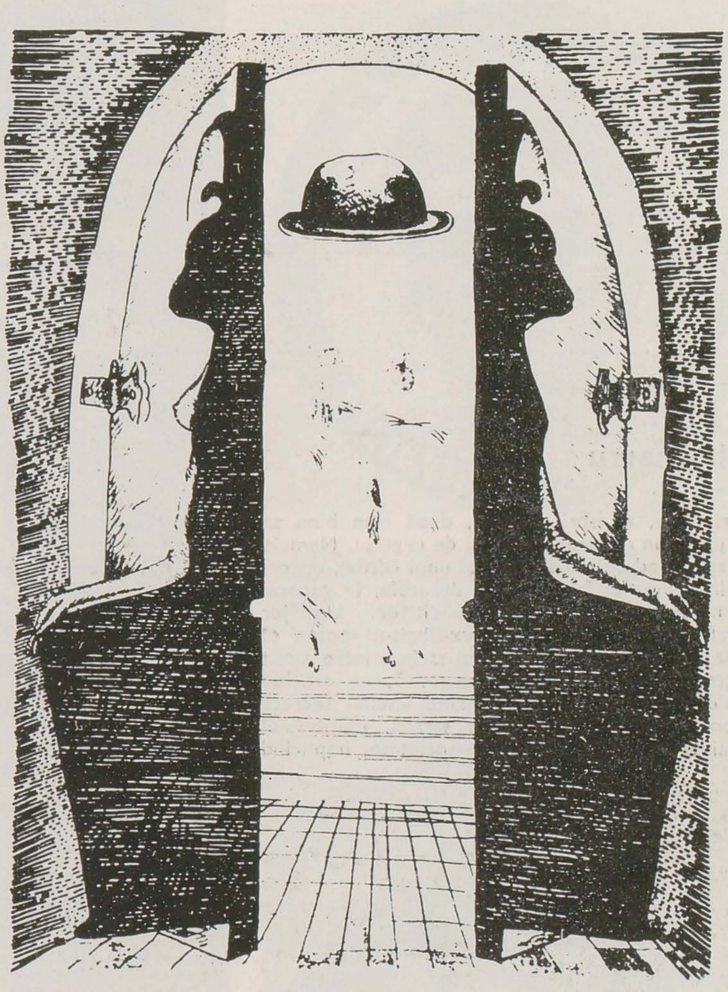
întîlniri. Universul imaginar al lui Câlția și cel al romanului au puncte de întîlnire care fac din plastician nu un ilustrator, ci un trăitor în atmosfera densă a prozei lui Meyrinck. Obsesia lumii ca teatru, semnificația esențială a Cărții generatoare de acțiune și sens (cartea *Ibbur*, în roman), amestecul grotescului cu sublimul, al umbrelor violente cu lumina celestă, iată cîteva jaloane. La nivelul stilului, Câlția sesizează caracterul ambiguu al prozei, oscilația între valorile expresioniste și cele cu caracter simbolist, de o efigialitate statică, reconstituind aproape « după dicționar » anumite direcții ale gîndirii abisale, de la Cabală la miturile de trecere. (A doua categorie cuprinde amplele și complicatele

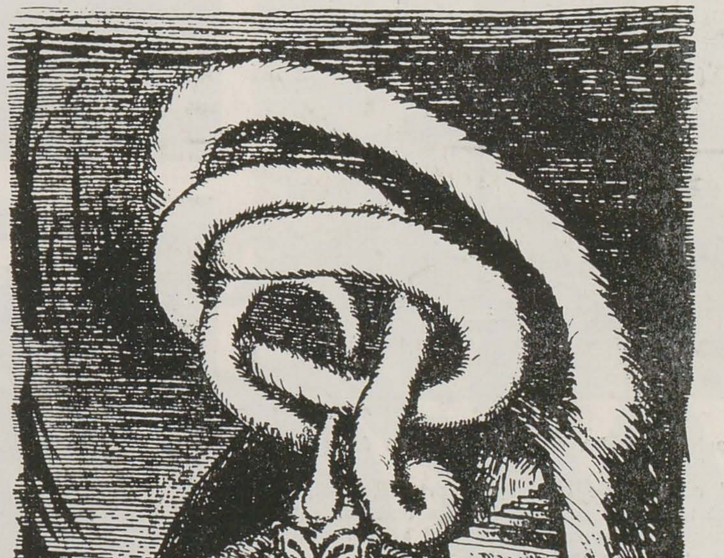
https://biblioteca-digitala.ro

viziuni ale lui Athanasius Pernath, ușor de regăsit în text. Iată însă două pasaje, coborînd parcă din pictura expresionistă — ori aspirînd către ea: « Mi se părea că toate casele mă privesc în dușmănie, cu fețe slute, strîmbe — porțile căscau guri de întuneric cu limba umedă, gîtlejuri de fiare gata să țipe, să urle împroșcînd fiere și venin, să-ți înghețe sîngele în vine ». « Am ieșit din alee pe lîngă niște pîlcuri de arbuști ornamentali înfășurați în paie; sub învelișul lor, amintesc trunchiuri de monștri cu membrele și capetele retezate. Așezați pe bănci, oamenii stau la soare: privesc după noi apropiindu-și capetele ».) « Amprentele » din cărțile de gravuri ale lui Călția figurează trasee labirintice și amintesc obiecte de cult ebraice, personajele sale, gnomi și monștri sincretici, par ieșite din apele Vltavei, din universul fascinant al unui oraș abstract și totuși dens — Praga lecturilor și a reveriilor noastre.

Ruperea celor 20 de efigii din contextul tipografic stîrnește regrete. Proiectul (realizat doar parțial) al unui *Golem* ilustrat a dus însă la o altă fertilă întîlnire cu sine — Ștefan Călția și-a născocit propriul său roman.







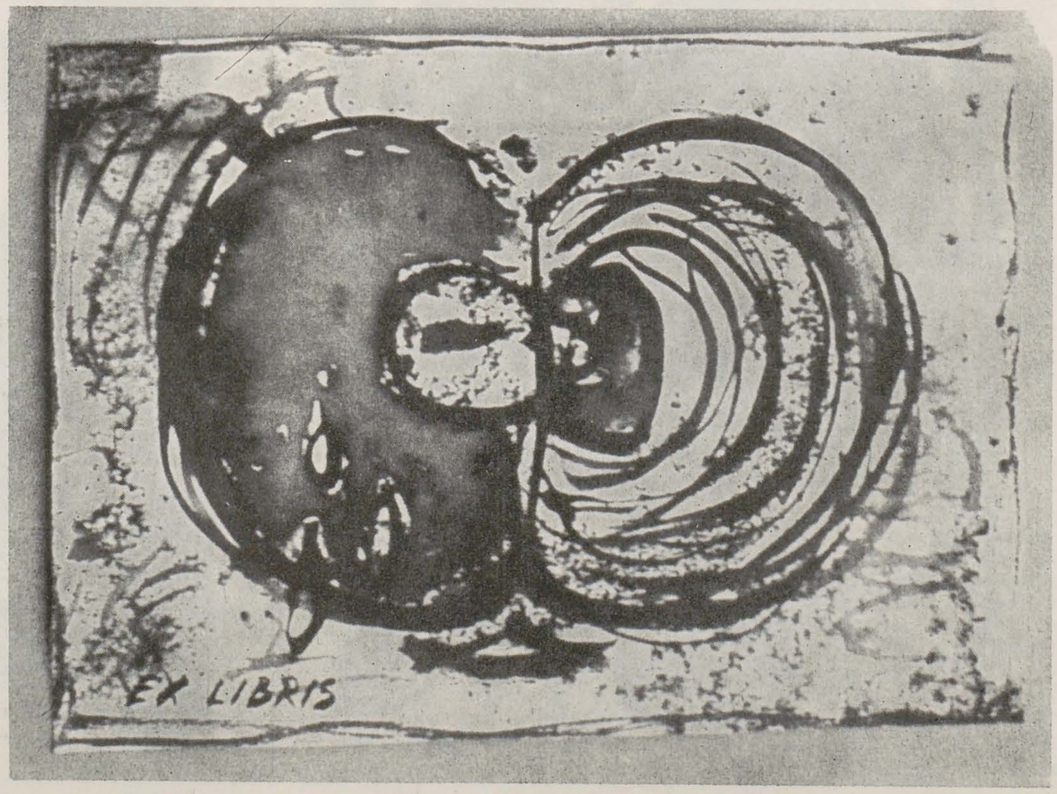
https://biblioteca-digitala.ro

de la ex-libris la mail-art

adela marcu

În principiu, ex-libris-ul este, după cum bine se știe, un semn de proprietate și de orgoliu. Numele unui autor, adesea celebru, și al unui editor, uneori de faimă, este astfel concurat de acela, în general mai modest, al stăpînitorului-cititor. Un joc epigrafic, înainte de toate, ex-libris-ul poate să devină, în cazul unei relații mai strînse între artist și comanditar, o alegorie intelectivă, un crochiu psihologic, o convenție ascunzînd anume secrete personale. Portret moral sau șaradă, ex-libris-ul e, înainte de orice, un joc de societate, implicînd

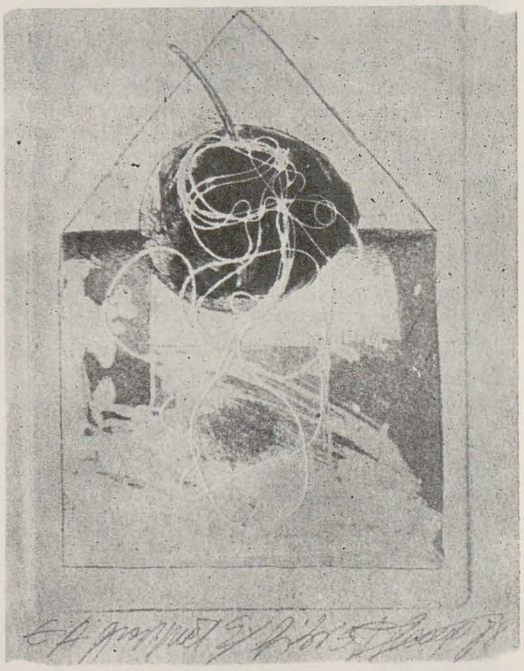
un public restrîns și niște reguli ce funcționează în cadru limitat.
Cînd nu ține de o comandă precisă, ex-libris-ul capătă libertatea comentariului la text, iar autorul său se situează în starea nostalgică a ilustratorului. El citește și exprimă condensat propria sa așezare față de lectură. Într-un context tipografic negeneros, ex-libris-ul poate oferi un succedaneu al cărții «obiectualizate» prin imagine, un paleativ pentru aspirația legitimă a cititorului-artist de a traduce/sinteza cu mijloacele sale specifice un text care îl impresionează semnificativ.
Expoziția organizată în noiembrie anul trecut la galeriile «Arta» din Bacău exprimă, în cele mai interesante piese, tocmai această stare de lucruri. Imaginile și-au pierdut caracterul emblematic, ele nu aspiră la șansa tirajului, sînt pur și simplu glose ocazionale, witz-uri, comentarii amuzante și amuzate asupra ideii de carte și de ex-libris, în primul rînd, dar și asupra propriei opere a artistului. Practicînd cu vădită plăcere acest procedeu ce ține de artele «minime» (corespondențe în alte zone — epigramă, aforism, lied, scenetă etc.), Ilie Boca, Ileana Ploscaru, Mihai Chiuaru, Gheorghe



DANA BRĂESCU
ILIE BOCA
GHEORGHE ZĂRNESCU

ION CUCULIUC
OLIVIU PETCA
ION LĂZUREANU
ILEANA PLOSCARU
IOAN BURLACU
LUCICA FILIMON

Zărnescu, Ovidiu Petca, Petru Rusu, Doina Simionescu ş.a., folosesc acest prilej pentru a emite auto-comentarii, pentru a oferi, înainte de orice, relaxate şi lipsite de prejudecăţi imagini-despre-sine. Formatul manipulabil, lipsa de inhibiţie a procedeelor grafice, prezenţa constantă a (auto) ironiei, potenţarea comunicării « de la om la om », duc la concluzia că această veche disciplină se revigorează trăgînd cu ochiul la procedeele unei rude mai tinere — arta poştală.
Au mai expus: Diana Brăescu, Dany Zărnescu, Lucica Filimon, Mircea Baciu, Zoltan Fejer, Ion Lăzureanu, Ioan Burlacu, Ionel Cuculiuc, Vasile Olac, Puia Masichievici, Corina Beiu Angheluţă, Ştefan Iacobescu.



https://biblioteca-digitala.ro

însemnări despre cărțile populare

carmen popescu

În 1516 se tipărește « Utopia » lui Thomas Morus; titlul acestei lucrări, ingenios ales de studiosul englez, va deveni în scurt timp un denominativ cu mare putere de operare. Se conturează o noțiune de operanță categorială, ce va putea fi aplicată și retroactiv la studii a căror substanță se referă în primul rînd la modalități tipice de organizare socială, dar și politică (vezi Hippodamus, Platon). Denominativul e cu atît mai bine venit, cu cît « utopiile » reprezintă un procent tot mai mare în scrierile de epocă — Campanella, Rabelais, Bacon, Harrington, Cabet ș.a.
Pe de altă parte, în varianta sa adjectivată, termenul își va spori conotațiile, lărgind gama de uzitare a registrului; de la *utopie* la *utopic* se produce o generalizare, dar și o diluare. Mai ales în varianta aceasta, noțiunea va trimite la Ideal prin irealizabilitatea lui (deci bazîndu-se pe o negație aprioricǎ); ca urmare, obiect al purei reverii.
Tocmai datorită componentei nostalgice a reveriei, credem că se poate distinge o latură anume a utopiei, pe care vom încerca să o surprindem într-un studiu restrîns asupra a două cărți populare — *Alexandria* și *Varlaam și Ioasaf*.

1. *Utopia ca nostalgie* O nostalgie ce poate fi înțeleasă și prin prisma pierderii iremediabile a Paradisului. Astfel se va insinua o dublă așteptare: pe de o parte, tînjirea după o trecută epocă de aur, ce se împletește, pe de altă parte, cu mitul « bunului sălbatic ». O nostalgie a sfîșierii, prin implicația opțiunii în dichotomia Cunoaștere/Paradis — un interval tensionat prin încercarea de a uni cei doi termeni ireconciliabili; avînd una, ți-o refuzi pe cealaltă. Proiecția idealului utopic va fi, astfel, realizată fie în trecut, fie într-un tărîm îndepărtat, fie unificînd variantele precedente într-un loc și într-un timp inventate.

2. *Locuri ale utopiei* Enunțarea presupune rezolvarea unei imposibilități: poate exista un topos pentru ceva care, prin definiție, e ou-topos? Tocmai de aceea, aceste topoi vor desemna, în marea majoritate a cazurilor, un loc închis, îngrădit, separat de restul lumii. Separarea îl abstrage realității imediate și cotidiene, conferindu-i statutul unei zone în care totul poate deveni posibil.
Granița ideală o reprezintă adesea apa (marea, rîul etc.). Pe lîngă evidentele conotații simbolice, elementul acvatic are avantajul de a asigura o perfectă protecție față de oikumené. Insula va deveni prin excelență locul ideal al utopiei, așa cum însuși Morus alege ca tărîm pentru ou-topos o insulă. Chipurile, ar fi o insulă descoperită de unul din tovarășii lui Vespucci, la fel cum și alți călători vor fi obsedați de imaginea insulei în peregrinările lor: relatările lui Marco Polo (despre insula unicornilor, cea a cinocefalilor etc.) sau cea a lui Fernao Mendes Pinto (ce încearcă să localizeze miraculoasa « insulă de aur »), ș.a.m.d. În *Alexăndria* vom întîlni ostrovul brahmanilor, după cum în *Varlaam și Ioasaf* se vorbește despre un ostrov, o sumară replică la tipicele societăți utopice. Adesea acest pămînt înconjurat de ape poate fi chiar « tărîmul de dincolo », locul fericit al sufletelor după moarte. În acest caz, apa nu e numai o graniță, ci și un element magic, aducător de uitare. Insula Macaronului, celticul Avalon (în bretonă, aval= măr), ș.a. își găsesc replici și în folclorul românesc; într-un bocet din Banat, sufletul mortului, după ce va trece marea, va ajunge în final « l-al măr mare de Sîn-Petru », la a cărui rădăcină « e lină fîntînă . . . sufletul din apă bea/ și el lumea o uită ».
Locul utopic poate fi, însă, îngrădit și prin ziduri înalte, deci posibil chiar în cadrul lumii locuite. Variantele care apar sînt fie « hortus conclusus » de tip paradisiac — vezi acel Eran Vej ideal, ca o grădină căreia i s-a uitat drumul, pentru a da un singur exemplu — fie cetatea cu ziduri înalte, asupra căreia vom mai poposi, vorbind pe îndelete despre *Alexăndria* și *Varlaam și Ioasaf*.
Și în fine, diferită de aceste topoi ce la un moment dat se pot confunda, o a treia posibilitate e cea a tărîmului subpămîntean, și el pomenit în cele două cărți populare. Și călătorii amintesc de astfel de prăpăstii adînci, pline de pietre scumpe (prezența avuțiilor fabuloase sporind caracterul utopic al locului). Studiind textele măhăcene, respectiv legenda lui Avram, Hașdeu opinează că acea « geroe în apusul soarelui » unde « se adună îngerii » ar fi o genune (ce poate primi, conform uzitării în vechime, și sensul specificat de «vastă întindere de apă ») de tipul « gură de rai », iar amplasarea sa vestică, pe tipicul Paradisului păgîn — opus geografic localizării creștine — s-ar datora fondului de vechi credințe populare (argumentația ce poate fi sprijinită prin pătrunderea în « tărîmul de dincolo » a eroilor din basme, tocmai prin astfel de prăpăstii fără fund).

3. *Fascinația lumilor îndepărtate* Este similară, poate, cu cea pe care o încerci în fața unui uriaș și înspăimîntător ofidian. Curiozitate și sete de cunoaștere, amestecate cu spaime ce sînt exorcizate prin perseverența înaintării. Este o atracție firească (chiar dacă dublată de teamă) față de necunoscut: un loc unde se poate întîmpla orice. Și tocmai de aceea, un astfel de loc poate suporta orice proiecții, nimic nu este îndeajuns de exotic pentru a potoli foamea imaginației. Chiar și atunci cînd cele descrise, în fapt, nu depășesc limitele obișnuitului, totuși ele vor îmbrăca un aspect fabulos, pentru că ochiul va vedea ceea ce mintea va plăsmui. Mitul Oceanului Indian ca o « mare clausum », un soi de « hortus conclusus », mirajul Orientului exotic, populat cu făpturi ce stîrnesc uimirea dar și groaza — iată prilejuri de reverie pentru omul medieval. Fie că e o lume guvernată de legi contra naturii (și exemple de acest fel abundă în *Alexăndria*), fie că întrupează proiecții — alegorizante ori simbolice — ale unor proprii imagini, acest orizont mental va fi un loc al viselor și al defulărilor. Dar înșiși orientalii își vor fi avut proiecțiile despre un mirific Orient ideal, un loc utopic al paradisului terestru; și nu ne vom mira atunci cînd, noi, atribuind înfățișări aproape suprarealiste ființelor stranii din India, vom fi descriși drept oameni cu un singur ochi (în timp ce ei, înțelepți, sînt demni de a avea o pereche).

4. *Catalizatori ai utopiei* În structurarea proiectului utopic conlucrează întrepătruns o (posibilă) înlănțuire, ai cărei termeni pot acționa însă și independent: fascinație/reverie/imaginație. Acele lumi exuberante, ce fascinează prin luxurianța elementelor lor, sînt obiect și exercițiu al reveriei și, adesea, fascinație și visare cu ochii deschiși, sînt plăsmuire a imaginației.
De-a lungul secolului XVIII, cărțile de zăbavă erau destinate în primul rînd ascultătorilor, iluzionarea lor — fascinatorie și născătoare de lumi de vis — ținînd întrucîtva de mecanismul rafinat al persuasiunii retorice. Perceperea universului într-o civilizație a oralității, jalonată de un timp evenimențial, capătă ea însăși aspectul evenimentului; o curgere înglobatoare, în care cuvîntul rostit, printr-o magie similară cu cea a Verbului primordial, transformă ascultătorii în personaje ale unor orizonturi onirice. În timpuri și locuri inventate, se închează plăsmuiri utopice, a căror substanță imaginară plină de vervă ar fi putut fi eventual egalată de ilustrațiile manuscriselor (încorsetate de tradiție și de o anume stîngăcie a copiștilor, acestea sînt însă o palidă mărturie pentru ceea ce va fi fost « nălucit » în mintea înfierbîntată de imaginile auzite).

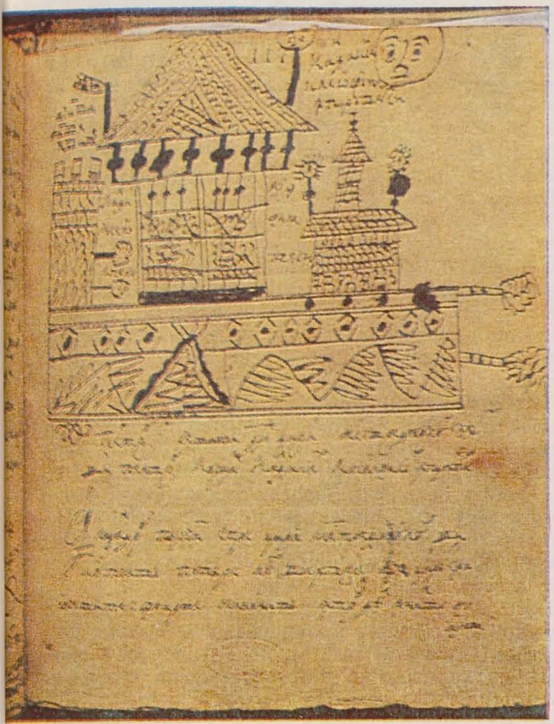
5. *Utopii în Varlaam și Ioasaf* După cum se știe, romanul este o prelucrare a *legendei lui Buddha*, acțiunea fiind plasată în India, tărîm exotic devenit topos prin excelență al reveriilor utopice. La o primă vedere, cuprinsul romanului nu e afectat eșafodajului imaginativ al utopiei, totuși se pot descoperi pasaje ce pot fi citite în această cheie. Cel mai pregnant este cel dedicat primei tinereți a lui Ioasaf: viața acestuia în palatul construit de tatăl lui — Avenir — anume pentru a-l separa de lumea înconjurătoare. Construcția ne apare marcată de specificitatea unui « hortus conclusus », cu evidente atribute paradisiace: înconjurat de ziduri înalte și groase ce închid mirifice grădini, populat numai de servitori tineri și frumoși, palatul întrupează o ambianță paradisiacă ce se abstrage realității, creînd un loc și un timp suspendate, undeva, în eternitate. Viața în această cetate este certamente utopică: tinerețe, avuții inimaginabile, vegetație abundentă și luxuriantă ș.a. Cu atît mai pregnant ne apare caracterul ei idilic-idealizant, cu cît e mai mare șocul tînărului Ioasaf la întîlnirea cu boala, decrepitudinea senectuții și moartea.
Tot o cetate, a cărei separare se face de data aceasta prin amplasarea sa subpămînteană, este cea din parabola vrăjitorului Thevda. « Casa de sub pămînt », și ea menită de a-și făuri propria realitate distinctă de cea a lumii cotidiene, ca și palatul sus—amintit, își au replicile lor ce populează des basmele: cetatea anume clădită pentru feciori ori fete de împărat, turnul, lăcașul subpămîntean, sau acea mult rîvnită « pays de Cocagne ». În fine, în țara ce-și schimbă anual cîrmuitorul — o micro-utopie, de nuanță clasică, cu implicații sociale — apare ostrovul, posibil simbol al lumii de dincolo.

6. *Utopii în Alexăndria* Limitele cuceririlor lui Alexandru cel Mare sînt limitele lumii cunoscute la acea vreme. Ceea ce depășește această oikumené scapă omenescului și cotidianului, pentru a evada în imaginar. Singur, ostrovul nagomudrilor se încadrează în aceste limite, prin amplasarea sa în orizontul oniric indian fiind propulsat, însă, într-o zonă a utopiei. De altfel, acest pasaj este cel mai plin de conotații utopice din întreaga istorie a împăratului; insula nagomudrilor (« înțelepți goi ») — altfel spus, a brahmanilor sau a rohmanilor (pe care folclorul românesc o păstrează sub numele « insulele blajinilor ») abundă în descrieri utopice, idealizante. Pe acest Eden terestru cresc « pomi înalți cu poame dulci, și suptŭ pomi era fântâni reci și pre pomi păsări frumoase era și cînta frumos. . . ». Un Paradis regăsit, în sînul căruia trăiesc într-o liniște contemplativă bărbați goi (vezi mitul « bunului sălbatic ») și înțelepți (deci reunind ambii termeni ai problemei — starea paradisiacă și accesul la Cunoaștere). Împăratul acestui Macaron « șede suptŭ un copaci naltŭ și frumos și avea de tete pomele într'însulŭ », iar la picioarele lui e o fîntînă cu « apă vie ». Elementele precar descrise ale sistemului instituțional, precum și înțelepciunea, ca atribut sine qua non, trimit către utopia clasică. Chiar și faptul că nagomudrii trăiesc despărțiți de femeile lor e un indiciu în acest sens; pe de altă parte, tipicul acesta « etnic » amintește de descrierile lui Lévy-Strauss despre insulele Pacificului.
(Utopia e un posibil loc al inițierii: așa cum în basme « lumea de dincolo » e locul predilect al acțiunilor ritualice, ori paradisul în sine e o zonă inițiatică prin excelență, la fel și în construcția utopică — de altfel înrudită cu exemplele de mai sus — orice lucru inedit pare o poartă deschisă spre o posibilă inițiere.)
Într-un fel, utopic este însuși proiectul lui Alexandru de a « lua lumea toată »; poate de aceea, cetățile cucerite capătă în ilustrațiile manuscriselor (îndeosebi în cel al lui Năstase Negrule) o înfățișare arhetipală — chiar dacă există detalii descriptive — înălțîndu-se mai toate în peisaje de vis. Celelalte istorii sînt redevabile mai degrabă fantasticului, miraculosului: drumul spre rai și descinderea — prin peșteră — în iad, oamenii sălbatici, femeile cu ochi de stele, căpcînii, furnicile uriașe, harpiile, piticii, oamenii cu o mînă, un picior, un ochi și coadă de oaie, racii ce furau caii soldaților, iezerul cu apă vie, peștele cu măruntaie de pietre prețioase ori peștera cu « mărgăritar, pietre scumpe și ose scumpe ». Sînt tot atîtea zone utopice doar prin fabulozitatea lor, proiecții ale unei lumi pe dos (căci la antipozi totul este de-a-ndoaselea), răsturnări ale uzualului într-un imaginar debordant — în fapt, o oglindire a propriilor dorințe și spaime. De altfel, în plin miez al « lumii răsturnate ». Fernaŏ Mendes Pinto (în « Peregrinare ») notează: « o stemă în formă de scut pe care era pictat, în mijlocul unui cerc, un bărbat cu înfățișarea asemănătoare cu a unei broaște țestoase, ce stătea cu picioarele în sus și capul în jos, deasupra unei inscripții ce glăsuia: . . . « Tot ce se află în mine așa este ». Acest monstru se zice că ar fi fost chipul lumii pe care chinezii o zugrăvesc de-a-ndoaselea, iar pentru că toate lucrurile din ea sînt amăgitoare, spre a lua vălul de pe ochi celor ce cred în ea, li se spune: ,,tot ce se află în mine așa este".

★

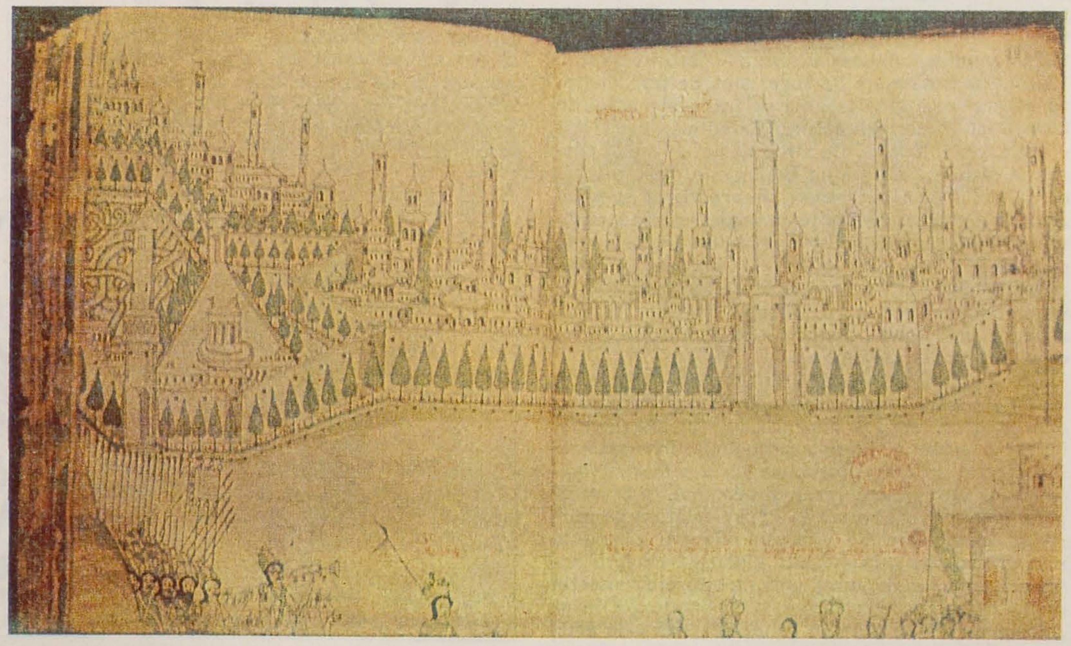
Imaginile utopice ce prind astfel contur, ecouri edenice — amplasate și populate exotic — nu consună decît sporadic cu arhetipul utopian. Ele nu sînt interesate în ficțiuni politice, nici nu construiesc societăți ideale (doar creionează uneori lapidar — și fragmentar —), așa cum în epocă poate numai Nicolae Milescu realizează o similitudine prin a sa

https://biblioteca-digitala.ro



Descriere a Chinei — relațiile Spătarului operînd o valorizare progresivă a termenilor pînă la supralicitarea lor, de aici și incomparabilitatea, unicitatea Chinei.

Dacă pentru China milesciană, munca — înțeleasă ca o datorie de onoare prestată de toți cetățenii — structurează, alături de alți factori, eșafodajul utopic, în alcătuirile mai mult sau mai puțin imaginare studiate mai sus, acest factor nu are aproape nici o preponderență, fiind chiar ignorată din lipsa necesității. Căci toate acele lumi « nălucite » — din fascinație și reverie — poartă amprenta nostalgiei unei vîrste de aur a omenirii, și ea pierdută ca și Paradisul, a inocenței (iscată din traiul îndestulător) redevabile Cunoașterii depline.



https://biblioteca-digitala.ro

litera ascunsă • despre gest

sorin șerb

Motto: « Ești mai rotund decît O-ul lui Giotto. » Vasari, « Viețile . . . »

Aflînd, de la curteanul trimis de papa Bonifaciu al VIII-lea, rugămintea de a da cîteva desene care urmau să demonstreze întîietatea sa ca pictor — între pictorii Florenței, Giotto, « care era foarte glumeț din fire », a pictat cu vopsea roșie « un cerc atît de desăvîrșit, atît ca rază cît și ca lățime, încît era o minune să-l vezi ». Din aceasta (continuă Vasari) cît și din povestirea curteanului, « papa și mai mulți alți curteni *cunoscători* (s.m.) au înțeles cît de mult îi întrecea Giotto în măiestrie pe ceilalți pictori din vremea sa »[1]. « Cunoscătorii » erau cei care apreciau nu numai osîrdia și minuțiozitatea depuse pentru desăvîrșirea operei, ci și virtuțile de netăgăduit ale unui artist care a asimilat un sistem cultural bazat pe echilibru sau, mai precis, pe geometrie — cunoașterea acestui cod rezultînd din meditația și exercițiul asupra unor forme impuse de tradiția iconică, asupra gesturilor perfecte. Aceasta pentru că, încă dinainte de epoca lui Giotto, este vădită preocuparea pentru reinterpretarea vizibilului, pentru integrarea reprezentărilor artistice într-un mare alfabetar: cel al *hypostasis*-ului. Un nou iluminism *à rebours* pune stăpînire pe Evul Mediu: totul poate fi citit, totul poate fi interpretat, totul simbolizează. Pe lîngă funcția obișnuită de comunicare, limbajul trebuie să revele și să trans-semnifice. Limbajele co-existente (al liniei, al formelor, al luminii, cel alegoric, cel al florilor sau pietrelor prețioase, heraldica și, de ce nu, primele forme de poezie cu formă fixă sau determinată: sonet, rondel și acrostih) conduc mesajul spre împlinirea expresiei printr-o mișcare voluntară de suprapunere a semnificărilor. De aceea « Excesul de reprezentări (. . .) n-ar fi fost decît o fantasmagorie sălbatică, dacă aproape fiecare figură, fiecare imagine, nu și-ar fi avut locul propriu în marele și atotcuprinzătorul sistem de gîndire al simbolismului »[2]. Pe lîngă încercarea de a-și crea o morfologie și o sintaxă pregnante și proprii, există în limbajele mai sus pomenite nostalgia pictogramei. Acesta este și momentul în care semnul, prin natura sa simbolică, devine tot mai mult *mitogramă*. Se naște, încet, o nouă gramatică a formelor. Apariția acestor forme de comunicare coincide cu o criză semnificativă în viziunea asupra lumii. Perioadă în care mînăstirea are de ales între a rămîne, în continuare, un loc de refugiu, de meditație, sau a-și deschide larg porțile, fîșie îngustă între anul o mie cutremurat de *parousia*, deci (și) de teamă, și transformarea parabolelor într-o *lingua franca* a spiritului și a acțiunii. Pentru George Duby[3], această perioadă este « perioada catedralei », perioadă care corespunde unei reconsiderări a formelor de comunicare[4]. De altfel, noua deschidere către oraș obligă unitatea religioasă, pînă atunci celulară, la descoperirea unui limbaj ne-echivoc, limbaj instituțional, denotativ. Nu e de mirare, deci, că arhitectura catedralei tinde să devină o alegorie a textelor canonice, o materializare a « gestului sfînt ». Cele două tratate ale lui Suger sînt, de fapt, dicționare care pun la dispoziția privitorului modul de lectură al catedralei-ca-text. Catedrală, deci, atît vizibilă, cît și lizibilă. Detaliile devin un mesaj coerent a cărui « lizibilitate » depinde în mare măsură de sistemul de interpretare. Reordonarea semnificativă a elementelor arhitectonice « rescrie » peste textul inițial un altul, al simbolului. Lectura este paradoxală: de la hipotext, la hipertext. Rolul artistului în Evul Mediu este acela de ordonator al formelor într-un text descifrabil, anterior actului artistic: este vorba despre textul mitului. Arta este « limbaj de acțiune ».

După Condillac[5], gestul « imitator », rezultatul direct al limbajului de acțiune, ar fi originea tuturor artelor, armătura lor dinamică, gestul însuși, imobilizat în materie. Energia potențială, înmagazinată în obiectul artistic, presupune un dinamism inițial (limbajul de acțiune) care, urmăm noi, și-ar recăpăta cinetica, mobilitatea — prin înlăturarea formelor particulare de expresie. Pentru că nu la nivelul realizării, ci la nivelul gîndirii trebuie bănuită existența unui limbaj unic. « Literele » acestui limbaj (structurile refăcute, i.e. hipotextul) sînt cele care trebuie puse în relief de critica de artă. Un text al trecutului (hipotextul) va fi « înțeles » azi ca lectură modernă a unui limbaj care, în vreme, s-a maturizat. Emanația textului-matrice, textul-secund (hipertextul), pe lîngă importanța căpătată prin interpretare, duce către conștiința vie care a gîndit și a creat această isotopie, creatorul fiind, astfel, și conștiință-de-sine, și profetul unui nou limbaj[6].

Existența unor structuri (litere) ascunse inițiază aventura de regăsire a limbajului originar, punînd, pe de altă parte, și problema raporturilor care se stabilesc între prototip și tip, între clasă și individ, între paradigmă și sintagmă. Fiecare operă reformează, de fapt, limbajul — spre recîștigarea adamismului în care obiectul este identic subiectului. Iar criticul, ca și artistul, trebuie să « vadă » structura inițială (gestul inițial) prin forma care este propusă. Pe frontiera dintre vizibil și lizibil, limbajul originar pare înstrăinat, cînd el, de fapt, nu are altă vanitate decît de a contamina limbajul secund al artei, extinzîndu-și, deci, teritoriile. Căci « a vedea » se confundă, în textele figurate, caligrame, codexuri, cărțile profetice ale lui Blake sau în alfabetele esoterice ale lui Paul Klee, cu « a citi ».

În remarca lui Condillac despre limbajul de acțiune subzistă și intuirea unei mișcări în spirit, aceea a gestului[7], ca mișcare tradusă în limbajele particulare ale artelor. Constatarea conduce către o zonă comună, corespondentă tuturor artelor, în care mișcările, gesturile conștiinței, sînt tălmăcite mereu altfel, deși ele sînt identice. Limbajele particulare ale artelor sînt generate de unul și același « diasistem »: cel care a generat, pentru Condillac, limbajul de acțiune — sufletul. Intuim nostalgia unui sincretism inițial, observînd instinctiva sete de altceva a limbajelor artistice, încercarea lor continuă de a evada în alte limbaje particulare (ut pictura poesis), de a se înstrăina de sine. Astfel, obsesiva « foame de imitare »[8], evidentă încă din stadiul primatelor, pare a se manifesta, cu și mai multă putere, la nivelul conștiinței umane. Este vorba, desigur, (și) de seducția fatală exercitată de model asupra copiei (« repetîndu-i cariera, îl poate înțelege »), dar și de lupta pentru noi forme. Astfel, mimologia urmărește trans-semnificarea obiectului imitat, depășirea înțelesului fragmentar al semnului, înscrierea lui în altă rețea de semnificații, mai vastă (?), în alt limbaj unitar (unitatea diasistemului sau numai a sistemului cultural). Spiritul trebuie, așadar, să « formeze », pornind de la datele textului. Textele « caligrafice » care scriu și descriu un enunț persistă cu bună știință în confuzia dintre vizual și literal. Între hierografie și pictografie. Între descrierea fonației și cea a semnificației[9].

Caligrafia, ca regăsire a « gestului închis », irepetabil, ne îndreptățește să o considerăm a fi o întoarcere obsedantă la descriptivismul pictografic, așa cum scrierea-ca-instituție, scriere lineară sau bazată pe convenții stricte, corespunde unui moment al de-iconizării, al abandonării atitudinii estetice față de grafie. Nu altfel se explică dezideratul petrarchian pentru o scriere « majestas, decor, sobrius ornatus »[10]. « Descrierea scrierii » înseamnă individualizarea gestului, cîtă vreme în ideogramă suspectăm existența pictogramei, sau în alfabet (după cum ne sugerează Saussure) regăsim grafic caracteristicile articulatorii ale sunetului reprezentat. Între scrierea cuvîntului (fonetism) și descrierea obiectului (pictogramă) este o prăpastie istorică: aceea a ruperii matricei, a sfîșierii unei întregi civilizații-familie. Legătura abia dacă este făcută de scrierea-obiect (scrierea obiectului). Atît « carmen figuratum »[11] cît și caligramele sînt un nou mod de a organiza limbajul — deci și pagina scrisă. « Semnificația latentă a formelor »[12] rezultă fie din fraza pe care o alcătuiește textul desenat, « o frază relevînd sensul ascuns al poemului »[13], fie din comentariul care urmează textului[14], fie, în fine, din structura complexă a paginii care devine, astfel, « un semn complex, dar unic »[15]. Detaliile acestui spațiu modulat (literele) sînt o structură inițiatică. Întreg textul este conjuncturat de mitogramă. Peste mimologismul *ductus*-ului se adaugă noua condiție a textului: pagina se redimensionează, în mod manifest — prin tensiunile dintre contur și text (mesaj), dintre semnificat și « semnificant » (obiectul substituit prin grafie)[16]. Cele două limbaje (al vizibilului și al lizibilului) alcătuiesc *textura* unui al treilea limbaj: vizibil, lizibil, simbolic. Iar, dacă în carmen figuratum textul este « locuit » de obiect, limbajul-protagonist și generator fiind cel al literei gestului (contururile gestului în-scris rezultă din scrierea diferențiată a literelor), caligrama este ubicuă: și text, și obiect — în aceeași măsură.

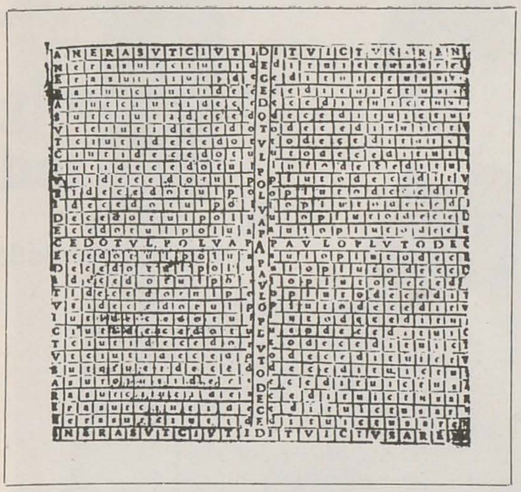
Există temeiuri indiscutabile în virtutea cărora, postulînd alcătuirea și acțiunea unor sisteme alegorice în opera de artă, putem « citi » cursiv acest alfabet de adîncime. Literele/gesturile limbajului de acțiune sînt structuri îngropate în formă. Sînt « foste » forme asimilate acum, devenite armătura și enigma textelor prezente. Lectura « modernă » despre care vorbeam n-ar urma decît să descopere în uzura maturității — semnele tinereții. Acest postulat îl face pe Condillac[17] să vadă în scriere o continuă sinteză a elementelor pre-existente, o « înscriere » în tradiția vizuală[18]. Căci există un punct de confluență în care *grafie* înseamnă și a *desena* (i.e. a forma) și *a scrie*. Confuzia este rodul faptului că scrierea este (și) vizuală, astfel că imaginea, dezvăluindu-și structurile de adîncime — tinde să devină literală.

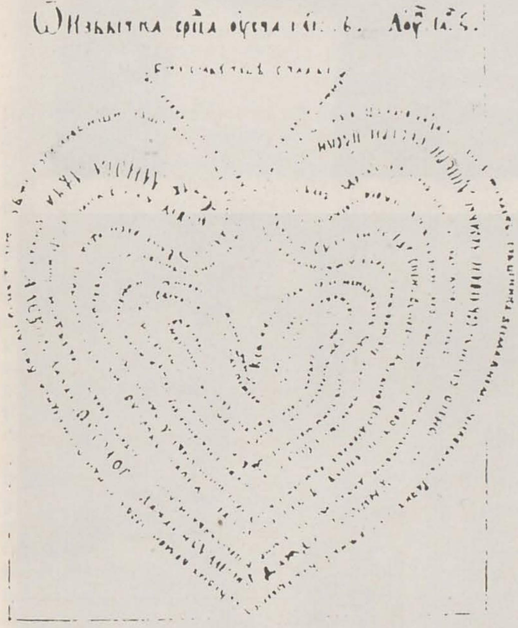
Dacă putem conveni asupra coincidenței dintre a desena și a scrie — prin *grafie* regăsim liniștea « pictorului-caligraf »[19]: a descrie scriind. Este o obsesie a artelor — aceea de a-și depăși limbajul prin imitarea altui limbaj, gest plin de consecințe, care urmărește eliberarea din sistemul restrictiv al unei formalizări anume.

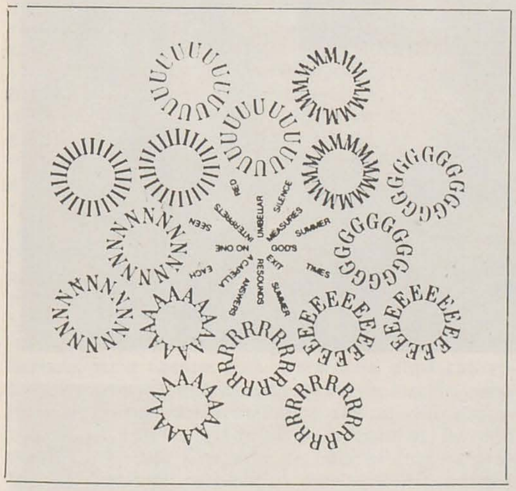
Imitarea prin scriere are o primă funcție critică, ea presupune selecția modelului, adeziunea, angajamentul față de acesta. Nimic nu împiedică apariția unor forme artistice limitrofe, care urmăresc dizolvarea barierelor trasate între arte prin dezagregarea formelor specifice de expresie. Astfel, nu e de mirare că Mondrian sau Paul Klee se reîntorc la concepția primitivă a reprezentării cuvîntului prin obiect, spre a ajunge la fericita condiție a « pictorului-caligraf »[20], iar Apollinaire — la cea a reprezentării obiectului prin cuvînt (« caligraful-pictor »), textul său numind, substituind, mimînd, în același timp, obiectul, într-o căutare ascunsă a acordului inițial dintre literă și realitate. Dintre « imagine și idee ». Textul poate fi privit, astfel, ca un ansamblu de gesturi grupat concentric în jurul gestului inițial. Criza care duce la aceste forme de expresie, chiar dacă ele sînt insulare, nu mai este o criză expresivă, ci una a întregului limbaj. O revoluție tăcută, urmărind reordonarea artelor într-o nouă sistemă, revoltă care, dacă nu a schimbat artele, a modificat mentalitatea. Trecut prin acest impas,

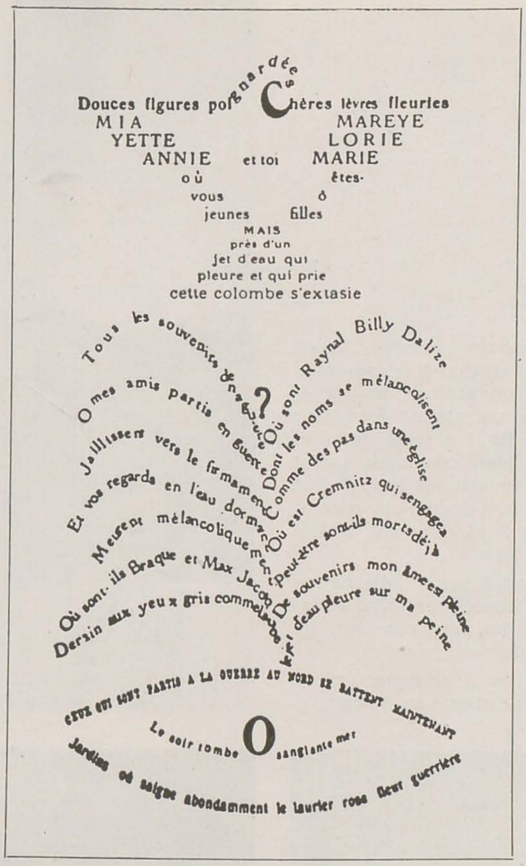
pag. 22
« Ghezal » persan *în formă de arbore*, sec. XIII
Mostră de scriere Kufi
pag. 23
ANDRZEJ GOLDONOWSKI, Labirintul, *1629*
GUILLAUME APOLLINAIRE, Porumbelul și arteziana, *caligramă*
SZYMON DE POTOCKI, Inima, *către 1680*
MARY ELLEN SOLT
RICHARD KOSTELANETZ
MARY ELLEN SOLT

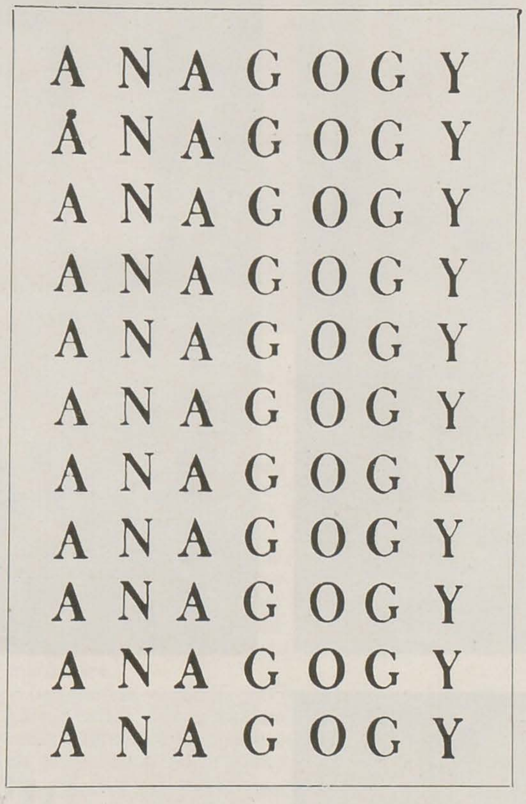
https://biblioteca-digitala.ro

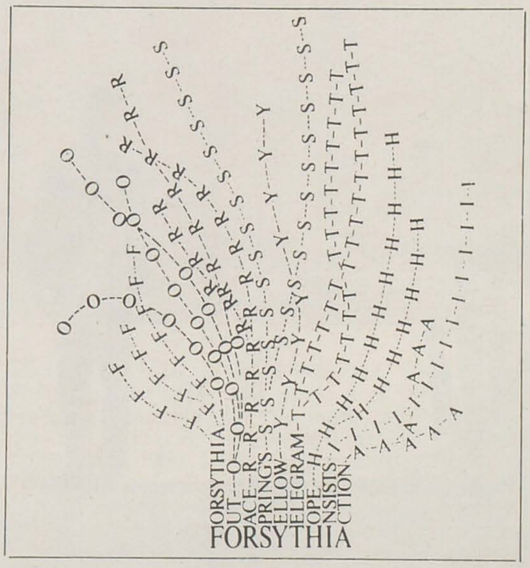












artistul şi-a căpătat autonomia faţă de meşteşugar, opera de artă s-a îndepărtat de industrie. Căci, dacă este adevărat că totul poate fi exprimat, la fel de adevărat este, din această perioadă, că totul poate fi exprimat *altfel*. Prin îndepărtarea de vocabularul instituit de practică, « mitograma » canonică devine o obsesie individuală în care putem recunoaşte vestigii ale cultului « social » (structurile alegorice), reinterpretate. Pe zona de frontieră dintre vizibil şi lizibil există şi persistă o continuă luptă de prioritate între literă şi imagine, atavism al luptei dintre pictogramă şi hieroglifă. Rezultatul este o artă-hibrid, o artă *literală*.

Originea prezumată a acestei confuzii între limbaje este, se pare, nu una de sincronizare, ci una de succesiune. Pictograma a preluat formal elemente ale scrierii proto-churinga (scrierea ritmului naraţiunii, topometria mitului, de fapt) [21], hieroglifa a îngustat expresivitatea pictogramei, « acordînd-o », în schimb, înscriind-o într-un sistem limitat de semne etc. Mai precis, « nu numai un mimologism al scriiturii se adaugă mimologismului tradiţional al cuvîntului; acesta se întinde chiar şi asupra caracterelor înseşi ale scrierii fonetice, într-o tentativă eroică de a se acorda între ele pentru a face, am putea spune, să coincidă căile de imitare fonică şi cele ale imitării grafice »[22]. Confuzia ţine, deci, de presupusul caracter imitativ al alfabetului, caracter care transformă semnul lingvistic într-o hieroglifă sau, mai mult şi (poate) mai precis, în pictogramă.

Mimografemul duce cu gîndul la un limbaj iniţial-inclus, prin imitare, în limbajul socializat pentru că a privi semnul ca mimologic presupune a bănui în forme existenţa discretă a hipotextului care hrăneşte, astfel, prin energiile lui latente, atît puterea de expresie a unui cod, cît şi caracterul său enigmatic.

Există, prin noua condiţie a literei (fie citită, fie rostită), o legătură de netăgăduit între cartea orelor şi catedrală, pentru că, în primul rînd, Evul Mediu este un « imperiu al semnelor ». Obiectul artistic este rodul conflictului (dar şi al concilierii) dintre scriere şi transcriere. Drumul între acestea două este pavat cu opere a căror reprezentare este condiţionată de modul în care « artizanul » parcurge acest drum: putem merge dinspre limbaj către reprezentare (carmen figuratum, caligrame sau, cum am văzut la început, catedrala lui Suger) sau, invers (bianchi gitari, Biblia Pauperum), glisînd de-a lungul spectrului care uneşte cele două limbaje. Caligrama, în sensul etimologic, este codul unei noi etape a sensibilităţii vizuale. Astfel, între obiectul reprezentat şi reprezentarea lui, caligraful întinde puntea fragilă a scrisului. Spaţiul subtil al aerului (asemeni foii de hîrtie) este şi el destinat scrierii, lecturii. Gestul voluntar şi generos al « sintaxierului » de a dilata funcţiile textului, transformîndu-l într-un fel de « monde à tiroir », obligă cititorul la reconstituirea limbajului iniţial: cel al acţiunii.

Modul de organizare a vizibilului începe, de la textele figurate, să se emancipeze. « Textul » (scris, construit) se înscrie în spaţiul imponderabil al meta-fizicului. Peste timpul Evului Mediu s-au scris mai multe istorii. Aceea a simbolului este una căreia îi mai datorăm şi astăzi multe.

NOTE

[1] Vasari, « *Vieţile pictorilor...* » ed. Meridiane, Buc., 1968, vol. I, pp. 190-191. Bonifacio al VIII-lea şi nu cum crede Gombrich, în *Metoda lui Leonardo...* (culegerea de studii « *Normă şi formă* », p. 129) regele Neapolelui. Pentru aceasta, vezi nota în Vasari.

[2] Huizinga, *Amurgul Evului Mediu*, p. 318 ş.u.

[3] Duby, G. *Artă şi societate*, Ed. Meridiane, 1987.

[4] Duby, op. cit., vol 1, p. 210

[5] Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, Paris, 1821

[6] « ... un langage a toujours été imaginé sur le modèle de celui qui l'a immédiatement précédé. » Condillac, op. cit., p.456

[7] Nu *ductus*, ci « gestul închis » al lui Ion Barbu

[8] Leroi-Gourhan, *Gestul şi cuvîntul*, vol. 1

[9] Warburthon *Essai sur les Hiéroglyphes*, cf. Condillac, op. cit, p. 422, passim

[10] Petrarca, *Familiarium Rerum*, XVIII, 3. De asemenea, comentariul lui Armando Petrucci în *Libri, scrittura e pubblico nel Rinascimento*, « *Libro e scriitura in Francesco Petrarca*, p. 8, 15, 25.

[11] Zumthor, P., *Langue, texte, énigme*, Éditions du Seuil, 1975

[12] Zumthor, op. cit., p. 29

[13] idem, op. cit., p. 27

[14] idem, op. cit., p. 29

[15] idem, op. cit., p. 33

[16] De aici, după Foucault, în *Ceci n'est pas une pipe (Les Cahiers du Chemin*, 2, 1968), caracterul tautologic al caligramei. Cf. *Poétique*, 50, 1982 J. G. Lavacherie « Écriture et lecture du calligramme »

[17] vezi nota 11.

[18] Mai mult chiar: Condillac presupune chiar o strînsă relaţie între stil şi scriere, p. 430, par. 140: « Pe măsură ce scrierea devine mai simplă, stilul devine şi el mai simplu. »

[19] Étiemble, *L'écriture*, p. 90-91.

[20] Din aceleaşi motive, Étiemble îi marginalizează. De pildă p. 88 sau, în special, p. 129

[21] Leroi-Gourhan, *Gestul şi cuvîntul*, vol. 1

[22] Genette, *Mimologiques*, p. 148

https://biblioteca-digitala.ro

evocare

ion state

ion stendl

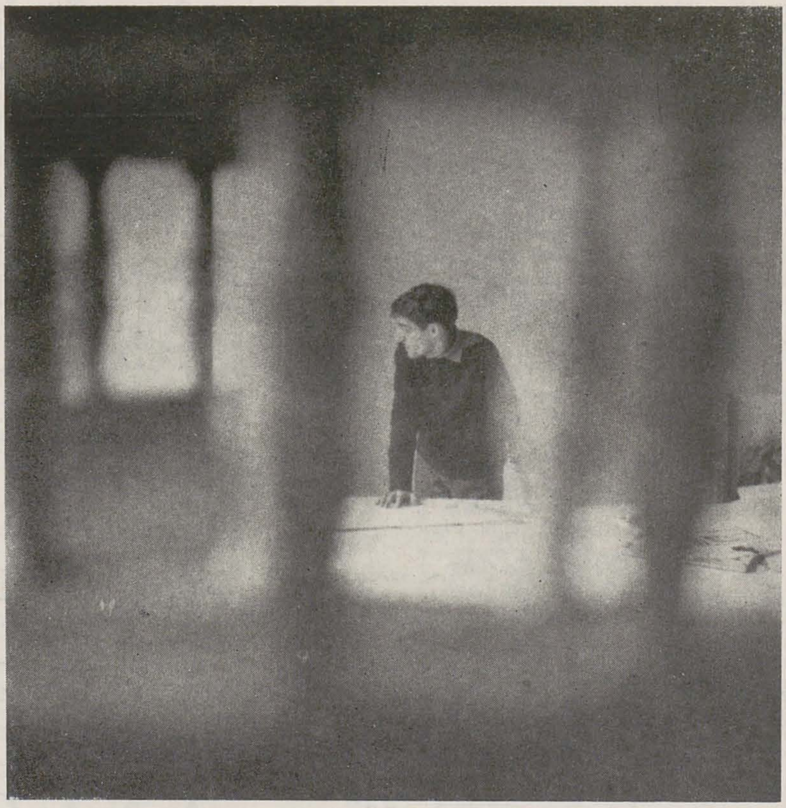
State mă rugase să-i fac și lui cîteva fotografii, după ce văzuse o serie de portrete de colegi, pozați de mine.
Eram în anul III la institut și-mi cumpărasem, din mici economii, un umil aparat « Liubitel » 6X6.

I-am făcut un film întreg într-o pauză de prînz în atelierul de grafică unde lucra.

State a fost un bun « model », știa să « pozeze » lîngă șevalet, la masa de lucru, mimînd lucrul sau fumînd o țigară, ba a avut chiar ideea să se așeze după un geam și, cu un gest de virtuoz, să scrie literele G. și O. (Ce-or fi simbolizînd aceste litere?)
Am expus fără stativ și exponometru (nu le aveam atunci), am developat filmul la un atelier fotografic din oraș și am făcut o serie de còpii 18/24 la un prieten care avea aparat de mărit. I le-am dat lui Ion. A fost mulțumit de ele. Filmul l-am păstrat eu și l-am găsit după atîția ani, rătăcit printre alte clișee.

Am copiat o nouă serie, cele ce mi s-au părut mai bune, menținînd nedecupată compoziția, așa cum am făcut-o atunci.

Le prezint ca pe o aducere aminte pentru bunul prieten Ion State.



https://biblioteca-digitala.ro

gheorghe berindei

theodor redlow

«Trecut și viitor e în sufletul meu, ca pădurea într-un sîmbure de ghindă, și infinitul asemene, ca reflectarea cerului înstelat într-un strop de rouă. Dacă am afla misterul prin care să ne punem în legătură cu aceste două ordini de lucruri care sunt ascunse în noi, mister pe care l-au posedat poate magii egipteni și asirieni, atuncea în adîncurile sufletului coborîndu-ne, am putè trăi aievea în trecut și am putè locui lumea stelelor și a soarelui.»
MIHAI EMINESCU, SĂRMANUL DIONIS

liniștea în mișcare Pictura lui Gheorghe Berindei, dezvoltată prin ani intensiv și nu extensiv, își asociază puținătatea numerică unei deschideri semantice care poate genera în privitor perplexitate; mai ales atunci cînd se încearcă o pătrundere lămuritoare, un acces la inteligibilitatea ce se poate formula discursiv. Să fie stranie această operă a concentrărilor și limpezirilor succesive? Nu, mai degrabă familiară, dar de o familiaritate mai adîncă decît aceea a perceptibilului la îndemînă, a experiențialului curent, căci ea te aduce în vecinătatea sensurilor secrete ale sinelui și, deopotrivă, în aceea a presupuselor principii și legi diriguitoare ale spațiului-timp în ale cărui cadre și pe ale cărui traiecte de mișcare și evoluție se înscrie aspirația către o înțelegere superior echilibrată a vieții, a lumii.
În fața păienjenișurilor picturale în care simți un potențial de funcționalitate armonică, precum aceea a pulsațiilor de organism viu — împînzite de cețuri colorate pe care le străbat umbre și ecouri abia sesizabile, locuite de palpitarea unor depuneri de culoare rezultate din acumularea tușelor punctiforme și a trăsăturilor vibrionare, precum moleculele unui fluid sau infuzorii și protozoarele viețuind în acest fluid, antrenate necurmat în valuri, vîrtejuri și curenți cu complicații de traseu ce-și caută unitatea — auzi sistole și diastole, cu o frecvență care diferă după cum privești ansamblul lucrării sau o supui unei investigații zonale: repezi, dese, contopite într-un freamăt continuu, sau ample, lente, precum o liniștită-liniștitoare răsuflare marină. În fața acestor păienjenișuri de traseu și a pînzelor de culoare translucidă, care le învăluie spre a ascunde urmele unei minuții exacerbate — devenită acces la transfinitudine — poți trăi o pierdere de sine dezmărginitoare, găsind contactul cu primordiale surse benefice, de care să te bucuri numai în tăcere — plenitudine mută, calmă, sustrasă oricăror comentarii.
Încercînd un comentariu prin învăluire, Octavian Barbosa scria despre acea «stare de după catharsis», în care «inima ascultă de legile interior asumate și interior constrîngătoare ale rațiunii, excluzînd /.../ anarhia gîndului și a faptei». În mod asemănător, Paul Gherasim se referea (tot ca prefață la catalogul expoziției Berindei din martie 1987) la mintea care «coboară la inimă pentru a face înțelegătoare simțirea» — pentru a o face aptă de a sesiza, ca purtătoare de mesaj, «constelații de puncte și linii ce se topesc în nedefinit, ca un murmur în fața necuprinsului», «unduiri de linii ce se împletesc în vrej de opturi, ca un freamăt transfigurat al Vieții și Nesfîrșirii». Gheorghe Berindei însuși — cînd îi spuneam că văd în tablouri conture precum acelea ale clepsidrelor, dar care au suferit mlădieri vegetale, și că acest opt al clepsidrei, totuna cu semnul matematic pentru «infinit», mi se pare un morfem de importanță esențială al lucrării sale de pictor — mi-a vorbit despre optul postduminical, ca rezolvare ideală a devenirii într-un *prezent perpetuu*, identificabil eternității — *o eternitate caldă, mîngîietoare, o liniște prin lumina mișcînd continuu, ordonat.*

timpul ucis Cum poți realiza saltul de la instantaneitatea unei intervenții cu urmă punctiformă, la nesfîrșire, la necuprinsul spațio-temporal? Cum poți încărca prezentul cu eternitate? Bănuiesc că asemenea întrebări își pune Gheorghe Berindei — lucrînd la cîte un tablou cîte opt ore pe zi, timp de opt luni consecutiv. Poate că nu neapărat problema timpului este cea care dă cheia de lectură a acestei vizualități coerent și expresiv închegate (o dată ce ea s-a înstrăinat, finită, de cel care i-a dat ființă), dar tensiunea întrebărilor se face simțită în operă și — ceea ce este mai important — pare să-și găsească o rezolvare într-o unitate trudnic, dar inspirat obținută, care îl încurajează pe autor să aspire la o stare ideală: aceea în care — cu propriile sale cuvinte — *te scalzi în eternitate*.
Pentru a da măcar înconjur unei asemenea problematici greu accesibile, voi proceda după metoda lui Mihai Drișcu — apelînd, adică, la autori care, «înainte și mai bine», au formulat intuiții asemănătoare.
«În repetate rînduri — scrie Borges — mi-am spus că nu există nici o altă enigmă în afară de timp, această infinită întrețesere de *ieri*, de *azi*, de viitor, de *totdeauna* și de *niciodată*.»
Într-o carte de Doris Lessing, am găsit un pasaj memorabil, din care citez discontinuu «Privind într-o oglindă sau în peretele lucios al unui val care se înalță gata să se răstoarne, sau la o piatră, netezită de apă și lucioasă ca sticla, vedem forme ale cărnii trăind în timp /.../ un dans al materiei în timp. Dar cel ce vede acest dans are memorie și speranțe, iar memoria în sine se află pe un alt plan al timpului. /.../ iar cînd /.../ ne întrebăm, punînd toată greutatea vieților noastre la temelia întrebării: Ce sînt eu? Ce este Timpul? Care este dovada existenței Timpului care nu este muritor ca o frunză toamna? — într-un asemenea caz, răspunsul este: Acela care pune această întrebare se află în afara timpului lumii...».
Și o cugetare din «Norii» lui Petru Creția: «Puțini au harul de a trăi cum se cuvine clipa. Nu de-a se bucura mărunt, grăbit și speriat de ea, în umbra derizorie a morții, ci de a face din prezent, care e singura realitate, ceva mai mult și mai puțin decît o întîmplare: act, contemplație și pasiune, plin de puterea ce și-o trage, cu rădăcini și ramuri mari, din tot ce-a fost și credem că va fi, dar mai ales din forța lui internă de a fi cu-adevărat și de-a-și ajunge, după măsura adevărului și a iubirii puse-n el.»
Cînd l-am vizitat și l-am cunoscut întîia oară, Gheorghe Berindei mi-a spus trei vorbe tulburătoare, mascîndu-le conținutul adevărat prin simularea unei trimiteri la cuplul național derizoriu hobby-plictis: *îmi omor timpul* — a spus el autoironic (de fapt, cu vicleană ispitire), iar eu am reținut doar *omor timpul* și am tresărit presimțind noima acelor punctulețe aplicate pe carton (în roiuri dense, alăturate în șirag de linii nervos tremurate, sau fixate ca centru nevăzut al unor solemne rotiri): investindu-se în punctul-clipă, artistul conferă timpului său un sens împlinitor, îl învecinează macro- și microcosmicelor deveniri. La una din întîlnirile noastre ulterioare, aveam să-mi notez, tot din spusele lui: *să aduci trecutul în prezent — ca stare, nu ca fenomen — iar viitorul, ca năzuință; să pătrunzi în intimitatea plină de forțe, însă ordonată, a materiei*.
Ar putea fi adecvată aici și propunerea lui Constantin Noica de a se exprima, prin născocita vocabulă «învremuire», «împlîntarea omului, cu rostul sau mai sigur, în vreme și vremuri», sau «închegarea vremii și modelarea ei, adică tocmai ieșirea din vremuire, cu ea cu tot».

vîntul solar Spațiu și timp, materie și energie, corpuscul și undă, însuflețire, încapsulare a duratei în configurație, în concomitență — posibilele trimiteri asociative sînt numeroase, dar ele n-ar duce decît la tot atîtea înconjurări ale unei opere care s-ar cuveni — mai întîi și mai degrabă — să fie bine, îndelung și intens privită. Și atunci, văzul și numai văzul îmi arată cum geometriile de arhetip arhitectural se mlădiază în organomorfii, cum circularitățile, rectangularitățile și diagonalitățile impuse constructiv, cu sens spiritual înălțător, își au complementara în forme vegetalizate, vascularizate, care se întîlnesc și se despart (nuntirea lor fiind anticipată de tatonări și adulmecări), care se caută și se contopesc, pentru a se revărsa din nou în locul de adunare a nisipului clepsidrei; cum nervurile de boltă se preschimbă în nervuri de frunză, austeritatea se îmbibă de senzualitate, iar hieratismul se îmblînzește, dînd veșminte desfătătoare virulenței sale

https://biblioteca-digitala.ro

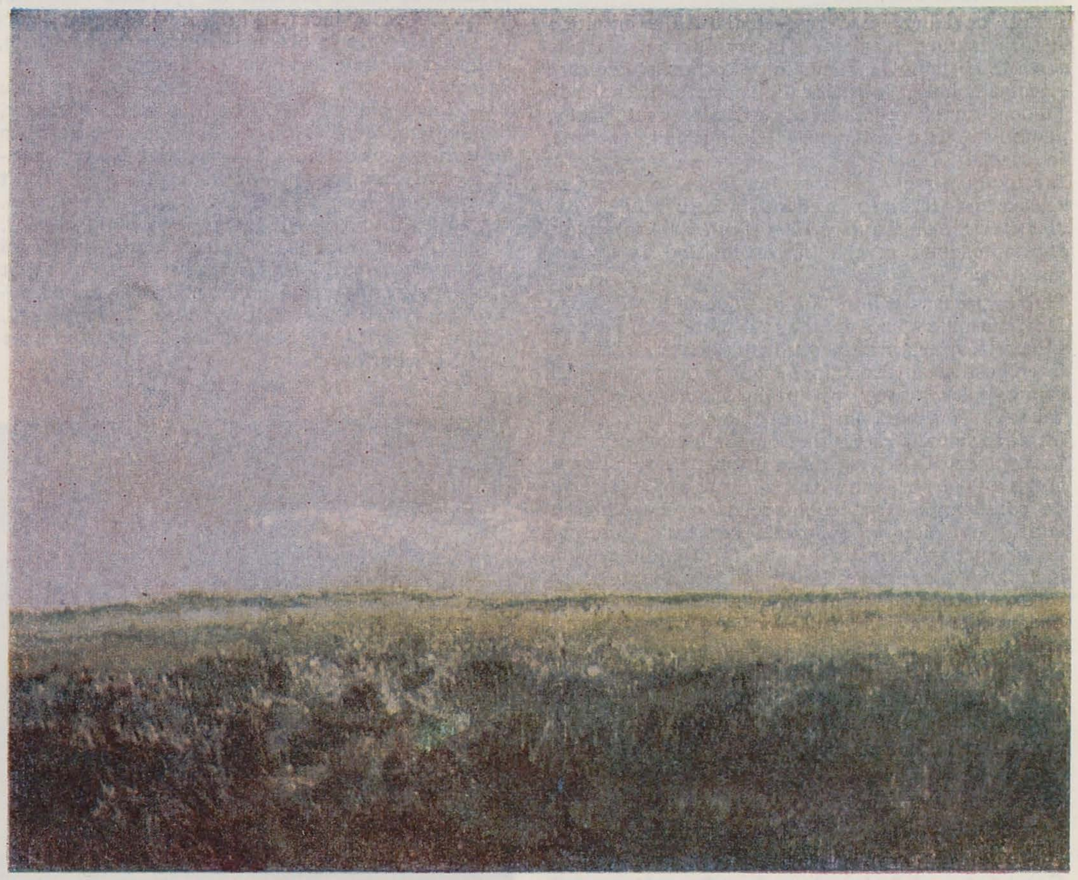
hipnotice; cum sub înalte bolți de lumină crepusculară se răsfață frăgezimea viului, ocrotită de ușoare învăluiri; cum încărcarea energetică a fiecărui punct alcătuitor de succesiune liniară face linia să tremure (nu din indecizie, cît din înfiorare); cum pictorul, acerb stăvilindu-și impetuozitățile, își abordează suprafața-suport cu milă, respect și venerație, dornic *s-o sature:* nu să o ducă la sațietate, ci dincolo de mulțumire, la împlinire. Răzbate din această pictură o blîndețe nemolatică — atribut, de fapt, al puterii; gravitatea ei caldă ca a muzicii de orgă rezultă din cîntul mulțimii de fluiere, iar căldura — mai mult astîmpărată decît cu aprindere emanată — tinde să dăinuie dincolo de entuziasmele clipelor repede trecute în uitare.

S-ar putea ca, mai presus decît nesfîrșire și nemurire, conștiința unei generozități central-solare să fie aceea care subîntinde pictura lui Gheorghe Berindei. El mi-a vorbit, de altfel, despre Soare — care niciodată *nu ia, ci dă,* și despre om, care *trebuie să dea și el, ordonat.* Drept care voi recurge din nou la citate, invocînd un vis pe care Paul Klee îl consemna în jurnalul său din 1906 (« Mi-am luat zborul către Sălașul Începuturilor... M-am contopit dintr-o dată, schimbîndu-mi starea precum zahărul în apă. Era în joc pînă și inima mea. Deja de mult timp hipertrofiată, ea s-a dilatat nemăsurat. Dar nici urmă de opresiune. Inima mea se văzu transportată în locuri unde nu mai era de căutat voluptatea. ») — vis regăsit mai tîrziu, într-o conferință despre arta modernă, unde e vorba despre înălțarea de la Model la Matrice (« inimă și creier al creației »); aducînd aminte că Ion Barbu vedea un « Capăt al osiei lumii/ Ceas alb, concis al minunii », aproape de « cămara Soarelui/Marelui/Nun și stea »; reținînd, iarăși din Doris Lessing, că « Omenirea era o pulsație în viața Soarelui, care ardea în mijlocul unei uriașe explozii albe alcătuite din diferite feluri de lumină sau sunet, unele mai puternice și mai dense, altele mai slabe, dar în totalitate forțe și energii alcătuind un fluid care se aruncă în spațiu, menținînd laolaltă toate aceste fărîmituri și picături și mici flăcări într-un dans »; încheind cu Jorge Luis Borges (« Scriptura zeului »): « Eu am văzut o Roată uriașă, care nu se afla în fața ochilor mei, nici în părți, ci în toate locurile, în același timp. Această Roată era făcută din apă, dar și din foc, și era (cu toate că i se vedea marginea) infinită. Înlănțuite, o alcătuiau toate lucrurile care vor fi, care sînt și au fost, iar eu însumi eram unul din firele acestei urzeli totale/. . ./ ».

https://biblioteca-digitala.ro

diodor dure, un pictor al memoriei pămîntului

coriolan babeți



Intrat de trei ani în al șaptelea deceniu de viață, Diodor Dure este în situația de a fi un nume bine știut, dar un pictor prea puțin cunoscut și încă și mai puțin cultivat în afara Timișoarei, unde are — în compensație — mulți admiratori, dintre care nu puțini convertiți în colecționari statornici, ba chiar zeloși, pîndind adeseori apariția ultimei lucrări... Mai are — nu în ultimul rînd — o presă foarte favorabilă, oscilînd între cronica impresionistă și interviul cordial-boem. Pe scurt, încă un caz de artist a cărui notorietate nu egalează autencitatea operei sale, vocația și imensul travaliu, importanța sa în circumscrierea unui anume areal spiritual al artei românești.

L-am surprins, adesea, aplecat asupra șevaletului, grimasat de concentrare, apropiindu-și pleoapele spre a-și îndepărta — cu un cunoscut tic de pictor — detaliile pînzei; l-am surprins gospodărindu-și atelierul, meșterindu-și singur ramele, înotînd prin nori de rumeguș și am deplîns, în acele clipe, dispariția « instituției » ucenicieі de atelier. Încă o dată imagini ca acestea mi-au sugerat că istoria artei e — fatalmente — numai istoria unui fragment din « lucrarea artei ». Expresia unei inechități; inechitatea de a nu avea, de pildă, scenariul acestui efort fericit al artistului în atelierul său. Istoria picturii e oricum mai puțin decît istoria pictării picturii, decît spectacolul apariției ei. Istoria artei nu e decît istoria independenței operei față de autorul ei, a Formei și Sensului față de Inteligența care le-a mediat și menit.

Oricînd, atelierul lui debordează de lucrări, unele de mari dimensiuni. Fervoarea mută cu care artistul s-a dedicat picturii lasă impresia că timpul îi e prea puțin pentru a-și epuiza proiectele, pînzele prea înguste pentru amploarea gesturilor, atelierul prea neîncăpător și galeriile prea mici pentru prolificitatea travaliului său. Această — de acum proverbială — prolificitate, face ca pictorul să descindă anual în personale, în majoritatea lor la galeria « Helios » din Timișoara. Dure și-a pus deja în dificultate biografii, pierzînd el însuși evidența expozițiilor și, cu siguranță, a lucrărilor dăruite sau risipite prin colecții.

Diodor Dure s-a consacrat disputei cu materia genitrix a picturii, la rîndu-i instrument al disputei cu însăși materialitatea lumii, cu mater materia....

În economia motivelor reiterate de el, pictorul defrișează arta picturii de superfluități imagistice. Planeitatea unei cîmpii, nuditatea ei severă, recuzita poveristică a unei naturi statice sînt — în repetiția lor obstinată — « goluri » în care irumpe setea sa de picturalitate.

Fastul barochizant al juxtapunerilor de tușe, vibrația în ecrane ample a glasiurilor, descătușări monumentale ale gestului își caută parcă odihna în coerența formelor; o ponderalitate a volumelor, mereu nimbate de evanescențe, un sfumato discontinuu al formelor în care se insinuează ici-colo umbra unui contur, fac ca în pagina unei lucrări contrastele, contrariile să-și potențeze situațiile.

https://biblioteca-digitala.ro

Pictura sa e o reprezentare a Naturii naturans, niciodată naturate; sens acoperit de factura imaginii, care ni se livrează mereu ca secvență dintr-o geneză perpetuă. Finitudinea ei pare mereu amînată de însuși spectacolul neîncetatei deveniri a formelor: devenirea picturii lui Dure «imită» din Natură necurmata ei devenire.

În fața unei imaginare procesiuni a «elementelor» naturii, natura imaginată a pictorului se recunoaște ferm în cortegiul «frumoaselor corpuri solide care pozează la infinit în fața ochilor noștri» (Bachelard). Pe de o parte, «pămîntul», pe de alta «telluricul», «motiv» și «sentiment» al imaginii, reclamă, în special în uleiurile sale, «travaliul energic al creatorului asupra materiilor dure și pastelor malaxate». Pămîntul e deci imperiu stihial, dar și materie primă a facerii și prefacerii formelor, substanța unei reverii active invitînd la extroversiune.

Pînă în preajma anilor '80—81, uleiurile mai trădau încă «urmele» unui efort al «disputei» cu materia picturală. Atacul frontal sau în «răspăr», frotiurile intempestive au cedat însă locul unor gesturi mai calme, unor trasee mai puțin angulare. «Egeotokos», «născută în sînul pămîntului», părea întreaga paletă a pictorului, omologînd în portrete, în compoziții — o «Cină a bărbaților», printre acestea — pe «homo» lui «humus». O materie de consistență variabilă, modelată cu penelul sau cuțitul de pictură, malaxată, triturată, saturată pe alocuri, s-a rafinat prodigios în ultimul deceniu. Mai fluid sau mai catifelat, «uleiul» lui Dure recurge acum, frecvent, la glasiuri de o finețe uneori meningeală.

«Într-adevăr — observă René Huyghe — picturalul este înzestrat cu o dublă natură: prin materie, el participă la constituirea spațială a tabloului și a efectelor; prin tușă, el ne lămurește asupra artistului și asupra personalității lui dezvăluite în operă.» Cu o marjă de «independență» mai mare față de datele realului decît portretul sau compoziția, peisajul — predilect campestru — e un revelator stilistic mai convenabil, mai simptomatic. Cerul fusese aici, de cele mai multe ori, o geană plumburie exilată oarecum în registrul superior al pînzei. Pămîntul era văzut în perspectivă plonjantă de un pictor care se înalță — cîtuși de puțin altier — deasupra întinderilor, spre a surprinde, în ample îmbrățișări, spectacolul germinației, exaltările căldurii animale.

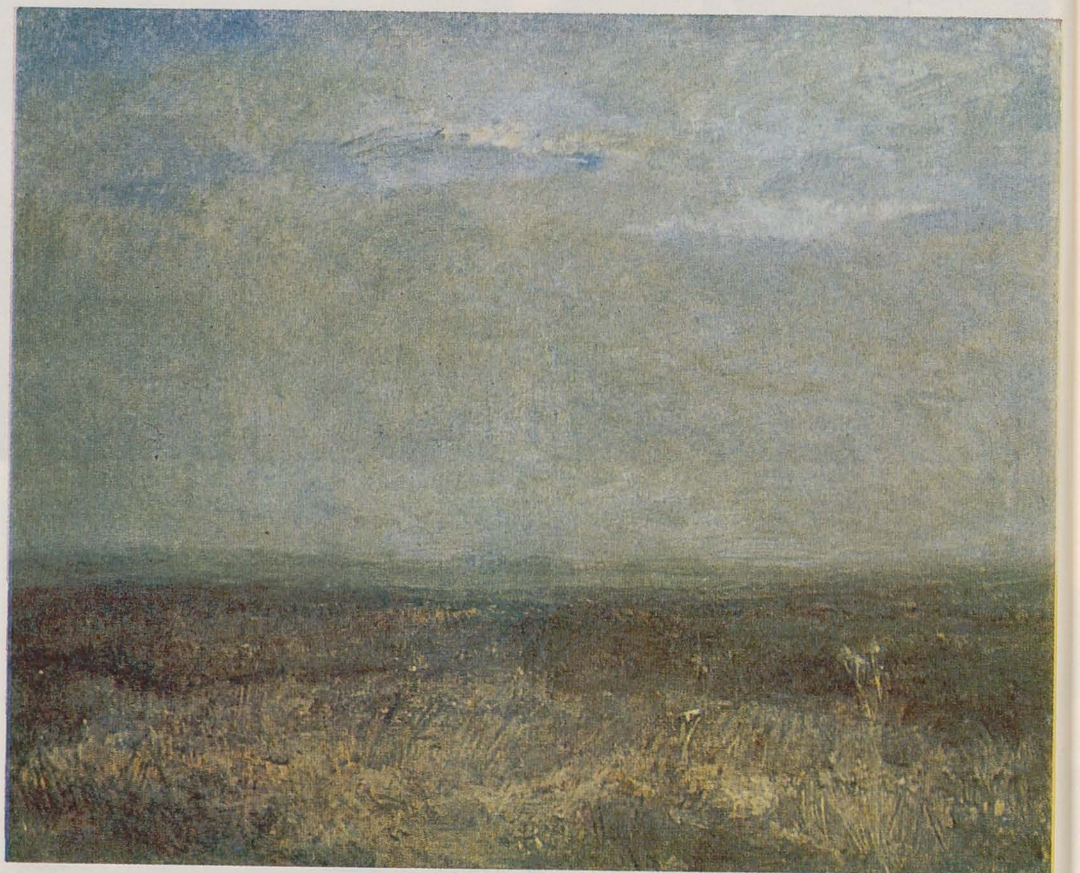
E simptomatic însă că partea de cer din peisajele ultimilor ani pictorul o dilată pînă la proporții oceanice: pictorul se descoperă locuitor pe fundul oceanului aerian, dar amintirea pămîntului plutește în oglinda cerului, în masa unor nebulozități plumburii.

Naturi statice văzute în perspective «cavaliere», avansînd în planuri oblice spre ochiul nostru, împrumută accepțiunea unor montaje de «ofrandă». «Iată pictura», pare să îngîne artistul... Încă un elogiu adus pămîntului, puterilor sale, căci întreaga recuzită e antrenată de forțe gravitaționale spre pîntecul care a făcut să rodească flori și poame... Corolele unui buchet floral se preschimbă într-o profuzie de prețioase minerale; mere sau gutui îndesesc în materia lor străluciri de pepite prinse în brunuri sau negruri matriciale, amintind tainițele alchimiei geologice.

Barochismul, cu care etichetam în urmă cu 10—12 ani pictura lui Dure (un baroc țărănesc, îl numisem, după sintagma ce se impusese în legătură cu opera lui Ladea), continuă să-l caracterizeze. Mai atenuat, mai puțin angular, nu e atît un baroc al «expresiei» cît unul al travaliului, perceptibil în aiurarea de gesturi, în flou-ul formelor, în devălmășia plinului și golului, care se bucură de ranguri egale. E înfățișarea pe care o ia un spirit laborios ilustrînd parcă un cunoscut adagiu beaudelaire-ian: «cu cît materia este, în aparență, pozitivă și solidă, cu atît lucrarea imaginației este subtilă și laborioasă».

Realul e solul în care se împlîntă — anteic — nu doar artistul, ci și metaforele picturii lui. Numai că, de ani buni, pictorul, dăruit cu o memorie prodigioasă, nu mai iese în mod obligatoriu la peisaj, nici nu-și mai ordonează naturi statice pe colțuri de masă, nici nu reclamă modele pentru a-i poza... Ceea ce pictează Dure nu mai sînt lucrurile, ci lumina acestor lucruri, urma de lumină pe care o lasă în conștiința noastră. De altmiteri, în unele limbi «imagine» și «lumină» se revendică unui etimon comun; în amintirea faptului că lumea a fost odată lumină...

Ca și viața corpului, viața spiritului plecat într-o lungă călătorie are nevoie de provizii de drum inițiale... Proviziile lui Diodor Dure ar fi: conștiința succesiunii spiritului picturii românești, capacitatea de efort, pasiunea, cordialitatea, rectitudinea, modestia, bunătatea, o uriașă voință de artă. Trebuie să fii foarte convins că ceva se găsește la capătul acestei propoziții care este viața, spre a te consacra cu atîta ardoare unei singure idei în «lucrarea artei», idee care a prins tot mai limpede contur în arta lui Dure: recîștigarea transparenței și

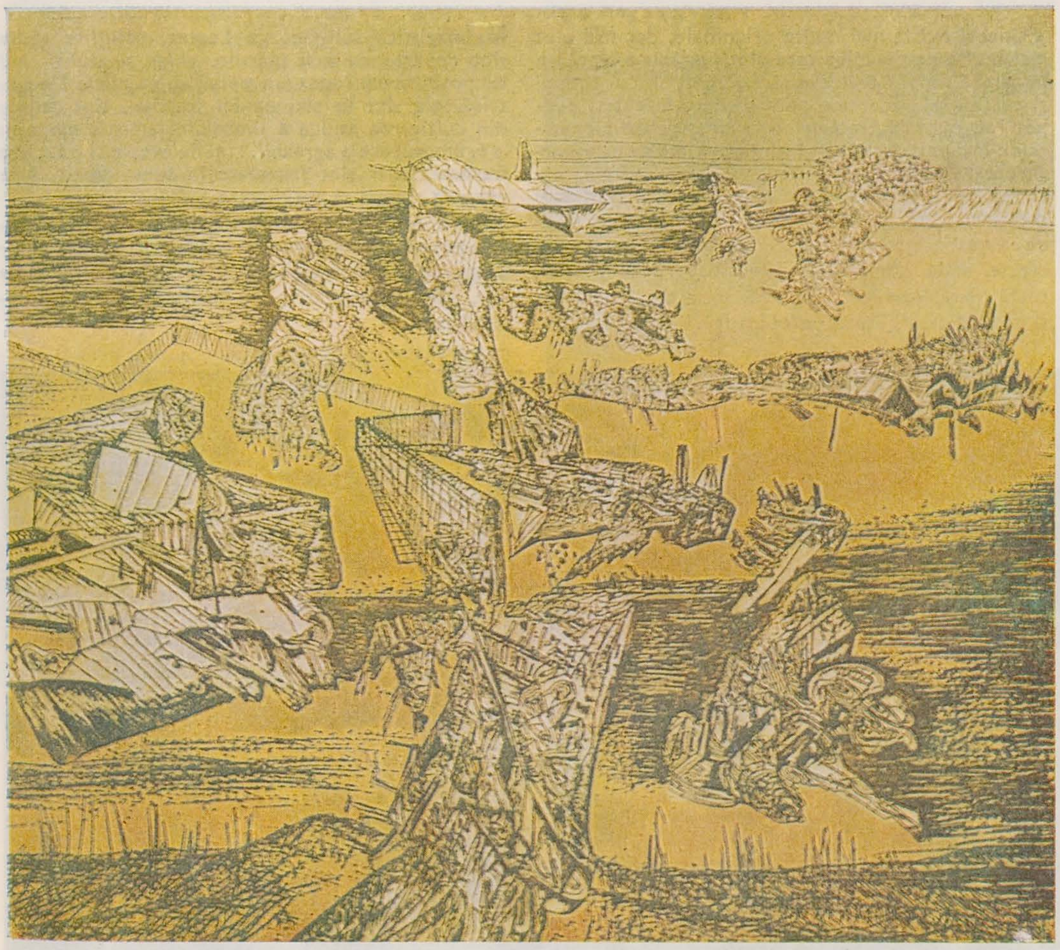


luminilor lumii, a văzduhului, în cea mai opacă, mai densă și ponderală manifestare a ei: pămîntul. Numai că orice transfigurare a unui «orizont stihial» — în opera unui artist, cel puțin — e impură de proximitatea celorlalte, de interferența cu celelalte... În tot mai «clarul de inimă» al picturii lui Diodor Dure, în «înclinația» sa pentru reverii ale gravitației și «pămîntității» se insinuează principiile vitale ale suflului și combustiei. Artistul însuși revine în ultimul timp, în judecățile sale asupra artei, la «calitatea sufletească a picturii»; ceea ce e un mod de a afirma că partea de «pămînt» din ființă e ființă numai cu prețul acestui miracol demiurg al suflului și luminii.

https://biblioteca-digitala.ro

george leolea

marica grigorescu



Ca o presimțire a sfîrșitului înainte de vreme, George Leolea a atins un final al ciclurilor sale de gravuri și desene, a ajuns la un moment de sinteză în demersul său creator. Dialogul dintre real și imaginar (sau, cum spunea însuși autorul, «forme imaginare într-un spațiu real») a trecut de la ilustrativul goyesc spre o exprimare enunțiativă numai în limbaj plastic. Cu toate acestea, deși condus spre un final, parcursul artistic al lui George Leolea, ca și al regretatului George Filipescu, rămîne în parte insondabil — apare ca o suspensie care se precipită cu dificultate, în ciuda repetatelor confruntări cu publicul.
După 1978, imaginarul este înglobat în sugestiile de peisaj, tot ca sugestie, eliberat treptat de conotațiile figurative. Mesajul este perceput în ecourile lui, dar intensitatea nu diminuează. Ajuns în acest punct al creației, George Leolea pare să fi închegat limbajul său în ceea ce îl exprima cel mai bine.
Din cele trei ansambluri expoziționale realizate după 1984, cel mai recent, etalat în Muzeul de Artă al R.S. România, nu a avut caracter retrospectiv, ci selectiv, înlesnind urmărirea imediată a etapelor trecerii de la enunț la metafora abstrasă.
În configurarea lui George Leolea, personalitate singulară, o pondere însemnată a avut-o grupul: în formare, în debut, ca și în exprimarea universului său. De grupul etnic al familiei originare din munții Pindului se leagă fabulația sa, amestecul legendarului cu natura, comunicarea unui repertoriu de semne, o scriitură necunoscută, dar percepută intuitiv. Moștenirea genetică unică, completată de-o experiență de viață dificilă, sînt datele cu care se va înscrie artistul în formarea sa profesională, de-a lungul celor șase ani de studii. Alături de colegii de clasă, alcătuiește un colectiv omogen, recunoscut treptat ca «grupul celor patru», reuniți și prin interesul constant față de gravură. Opțiunea este încurajată de profesorul Simion Iuca și deopotrivă de asistentul Ion State, dar nu mai puțin de emulația intensă ce s-a manifestat în acest domeniu, în deceniile șase și șapte.

Dobîndirea meseriei a cîștigat temei numai prin cultivarea universului propriu, climatul fiind favorabil în școală, la catedra profesorului Vasile Kazar. Tensiunea și drama afirmării unor realități lăuntrice, la George Leolea, a avut de întîmpinat examenul dificil al unui alt artist la fel de angajat în ceea ce, rezumat, s-ar exprima prin cuvintele: adevăr și mit. În relația student-profesor, legătura fiecăruia cu grupuri totemice diferite (diferența cîmpie-munte) nu a constituit o piedică în comunicare; răspunderea autentică și conformă la subiect era singura probă de încercare admisă celui examinat. Din relatările prietenilor și colegilor săi, o personalitate ca aceea a lui George Leolea nu a lăsat locul unor echivocuri. Portretul artistului se impune pregnant: «Nu era comunicativ, era receptiv. Suferea de o spaimă pe care nu o mai găsim decît în mediile curate. Poate că aceasta este nota de puritate cu care venise la oraș. Comunica foarte greu. Despre ce lucra și ce făcea nu vorbea, aproape că nu discuta». (Nicolae Săftoiu)
Amintirile evocate la atelierul de gravură din strada Speranței, acolo unde se afla în permanență în anii de după absolvire și pînă în 1980, se referă și

p. 29
Peisaj X
Joc nocturn
p. 30
Porumb
Păstor

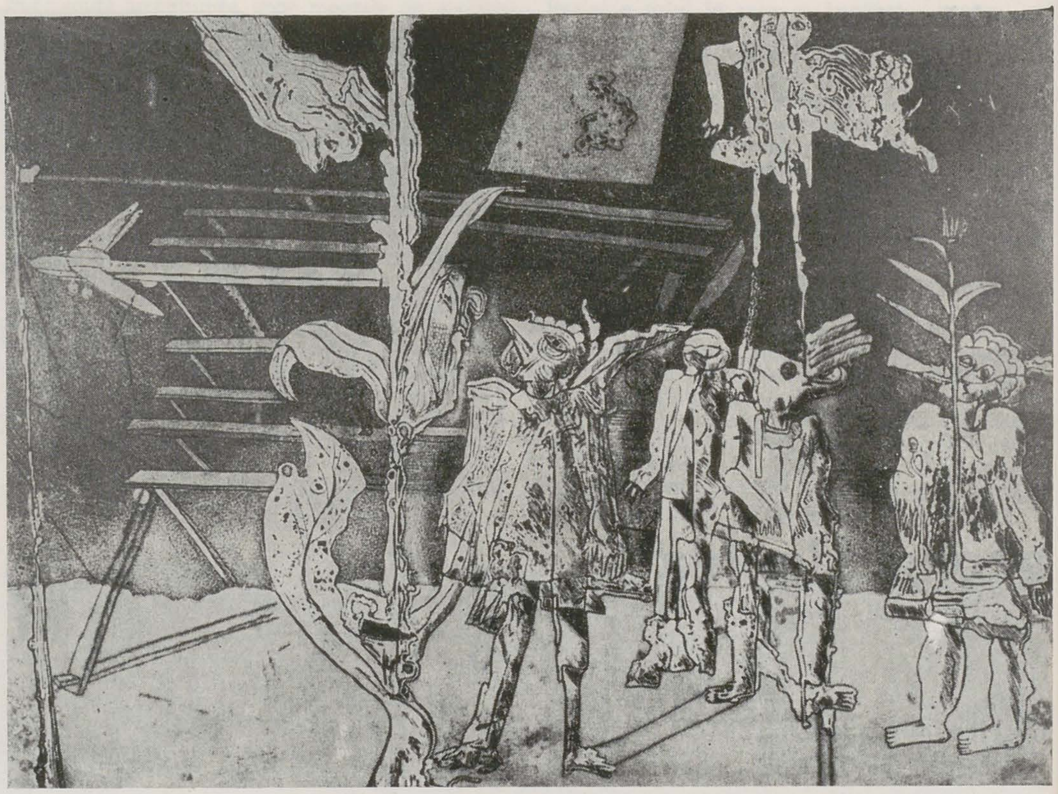
https://biblioteca-digitala.ro

la intimitatea actului de creație: « Lucra o placă ca un agricultor, avea grijă de întreaga parcelă deodată. Se chinuia ca limbaj, dar știa ce să spună. Fondul era clar. Putea foarte bine să facă și pictură și sculptură, orice. Nu a pus bază prea mult pe tehnică, nu îl interesa. » (Ion Panaitescu).

Fiecare din cei din anturajul lui George Leolea au recunoscut legătura permanentă pe care a avut-o cu lumea în care a crescut și pe care a continuat să o frecventeze. Evitînd narația sau ilustrativul, el a abordat lumea la care ne referim în ceea ce are ea mai ascuns, devenind purtătorul unui mesaj cu rădăcini adînci, din timpuri imemoriale. Încărcat de sensuri, limbajul folosit pare să fie ceea ce a rămas dintr-un alt limbaj uitat. O memorie colectivă este comunicată, iar tonul folosit este dens și grav: « El doar a transmis o poveste pe care o avea în el, acolo sînt taine, cifruri greu de descifrat, care au sensuri poate tracice, dionisiace. Subiectul ar fi interesant pentru cineva care cunoaște cultura grupului de proveniență al artistului. Figurile personajelor sînt de fapt sculpturi transpuse în desen și în gravură, aici e iarăși un semn mitic. Figurile personajelor dezvăluie un arhetip. În aglomerările abstracte cu obiecte, linii, cifruri, scriere, apare un alfabet tainic. Cum au rămas plăcile hitite, de acelea amintesc desenele lui. Este poate o dispariție a limbajului sau un limbaj uitat căruia nu-i mai știi literele. Aici e partea cea mai frumoasă și cea mai de taină a lucrărilor. » (Nicolae Săftoiu)

În dialogul purtat cu colegii săi, revine ca temă angajarea totală a artistului în demersul său creator, efortul împlinirii sale: « Sînt artiști care pot să transmită mult și alții, concentrat; el făcea parte din a doua categorie. Nu nara, nu broda, transmitea un lucru pe care l-a retrăit și l-a muncit în chipul de noi cunoscut. Avea un cod greu de descifrat. Trebuia să fii alături de el ca să-ți apropii universul lui. Își făcea o autocenzură pentru că simțea mai mult decît putea să comunice la un moment dat. Avea continuitate în timp, lucrările urmează în serii, pentru că își făcea probleme la fiecare din ele. » (Ștefan Găvenea)

O constatare care ține de organizarea imaginii și este imediat perceptibilă este orizontalitatea constantă, legată din nou de spațiul dobrogean. Lectura imaginii revelă însă, dincolo de această impresie generală, amănunte care introduc noi semnificații:



« Uneori există mai multe orizontale, dar mai ales mai multe perspective care sînt juxtapuse, ceea ce înseamnă implicit dezvoltarea relației cu timpul și spațiul. Nu toate se petrec concomitent și deopotrivă, există întretăieri și respingeri ale elementelor imaginii. Imaginea întinderii cîmpiei este persistentă, dar apar și tăieturi, rupturi, spargeri ale compoziției, un joc mereu dialectic între contraste care participă la dramatismul lucrărilor. În afară de sugestia orizontalității cîmpiei, există și alte efecte, astfel pămîntul ajunge să cuprindă, practic, toată placa, ca sugestie tactilă și ca expresie chiar și cromatică. » (Ștefan Iacobescu)

În imagistica lui George Leolea, soluțiile găsite sînt departe de a fi plăcute, chiar și atunci cînd își propune să redea un peisaj din Calica. Deopotrivă, ele sînt în nici un fel comode, sînt deduse din cultivarea asiduă a limbajului artistic modern: « Frumosul acela agreabil. . .el nu avea nici o lucrare frumoasă, dar sînt frumoase în sens ideatic, prin ceea ce comunică. » (Nicolae Săftoiu)

Ultima expoziție consacrată lui George Leolea, incursiunea în lumea sa sînt subiecte incisive, incitante pentru contemporanii care, în configurarea lor, sînt confruntați cu dificultatea bună a autodepășirii.

https://biblioteca-digitala.ro

noutăți în graphic design*

decebal scriba

> *« În lumea modernă cea mai periculoasă formă de determinism este fenomenul tehnologic. Nu se pune problema depășirii acestuia doar printr-un act de eliberare, de transcendere. »*
> (Jacques Ellul — *La Technique ou l'enjeu du siècle*)

> *« Tensiunea existentă între artă și industrie nu este un lucru nou. Graphic -designerii — de altfel ca toți designerii — se zbat între necesități ireconciliabile și norme moral-artistice. Cu cît rolul designerilor este neglijat, diminuat, lucrurile vor apărea sterile, lipsite de înțeles, repetitive și urîte. Aceasta în contrast cu perioade ca începutul acestui secol, cînd tensiunile erau mai echilibrate și acest lucru se reflecta în orice obiect. »*
>
> Tibor Kalman

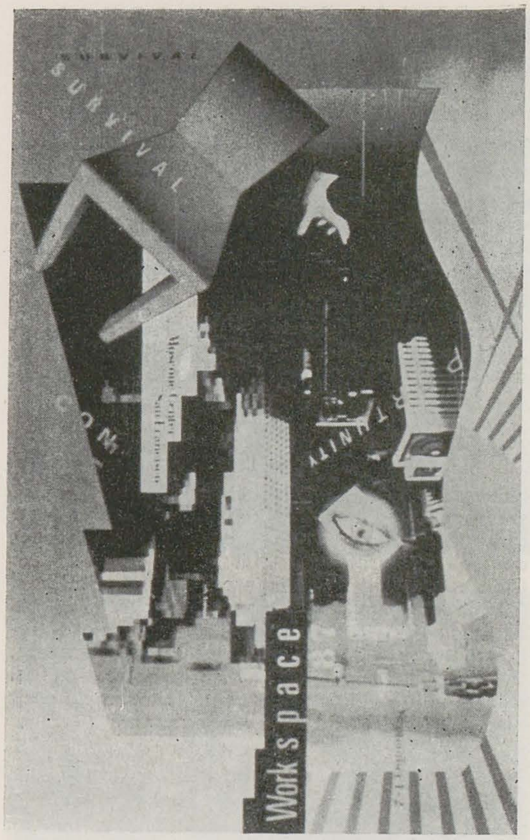
Desigur, design-ul se află, se presupune, dincolo de stil, de modă, și cel mai bun graphic-design a fost astfel întotdeauna. Dar natura efemeră a materialelor tipărite le face deosebit de susceptibile la tendințe și mode.

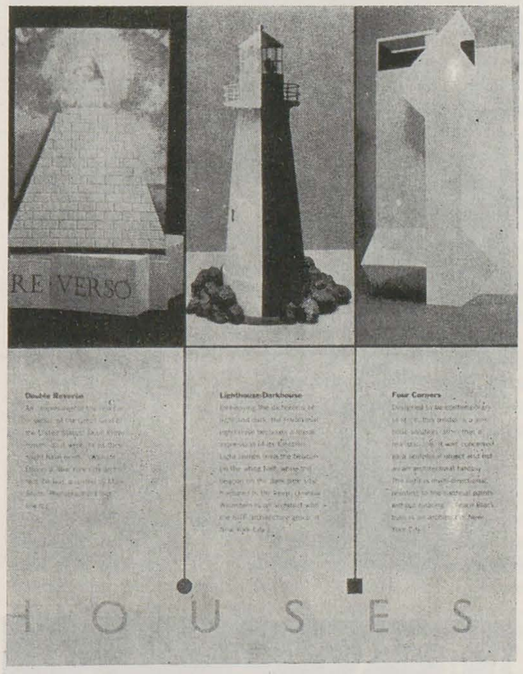
Explozia de publicații începînd cu anii '60, majoritatea elaborate de tineri și pentru tineri, nonconformist-avangardiste atît în formă cît și în conținut, la un preț de producție și difuzare modest, a fost terenul predilect al unor experimente grafice și de tipar.

Conținutul acestei categorii de publicații a evoluat destul de rapid de la *pop* la *punk*, după care, traversînd o perioadă de abordare din diverse unghiuri a fenomenului modă, însoțit — inevitabil — de « cronica mondenă », s-a reorientat oarecum surprinzător către explorarea unui domeniu numit « matricea om/obiect în cultura contemporană », adică articole despre artă, arhitectură și design, prezentate într-o manieră de joc anarhic/controlat.

Influența Școlii de la Basel, experimentele sintactice ale lui Wolfgang Weingart, redescoperirea modernismului de început de secol, apariția postmodernismului vernacular în arhitectură rămîn constant principalele repere stilistice ale graficii New Wave.

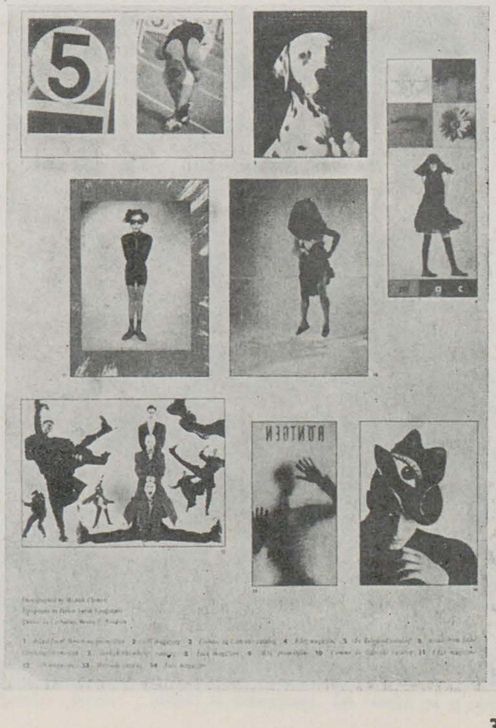
Suprapunerile de imagini și textură continuă colajul estetic început de Cubism, Constructivism și Dada. Dar adăugarea imageriei vernaculare și coloritul reflectă descoperirea de către arhitectura postmodernă a culturii populare, iar reintroducerea caracterelor de literă clasice serif amintește de atmosfera sfîrșitului secolului al 19-lea.
Luate ca un tot, aranjamentele complexe New Wave sînt cu precădere sintactice, combinînd litere și imagini într-o compoziție modern-barocă. Elemente de design îndelung neglijate ca exprimare semantică prin formă, text și imagine sînt reactualizate.
Multe din lucrările recente ies din linia Bauhaus/Basel/NewWave și nu este o surpriză faptul că o serie dintre inițiatorii acestora vin direct din domeniul artelor tradiționale, fotografiei sau literaturii.
La o privire atentă, tipografia experimentală de astăzi nu înseamnă atît de mult o nouă tipografie, cît o nouă relație între text și imagine. Aspectul





și structura literei scad în importanță, accentul punîndu-se în schimb pe semnificația verbală în interacțiune cu imaginea și simbolul. Cele mai bune lucrări noi sînt adeseori aformale, iar uneori hotărît *antiformale*, în ciuda prezenței elementelor New Wave. Reacționînd la perfecțiunea tehnică a curentului de bază în graphic design, rafinamentul și măiestria sînt respinse în favoarea franchețeи formelor neconvenționale sau vernaculare, redate liber — oricum expertiza tehnică nu mai este revelatoare. Este apreciată mai mult expresia decît stilul. Aici, la limitele *graphic-design*-ului, prezența autorului este cîteodată atît de superfluă, încît anumite lucrări par să provină din cultura populară. Reflectînd teoria lingvistică curentă, noțiunea de « autor » cu vocabular formal, personal, este mai puțin importantă decît dialogul dintre obiectul graphic și publicul său; dispare declarația univocă a autorului către public.
Stratificarea conținutului față de stratificarea formală New Wave a elementelor de colaj constituie cheia acestui dialog.
Comunicarea obiectivă este îmbogățită de subînțelesuri, sensuri ascunse și interpretări alternative. Sursa celor mai curente experimentări poate fi

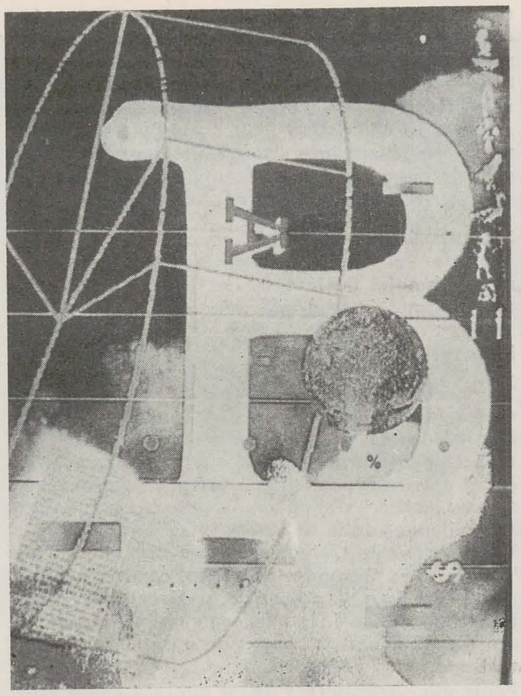
* Traducere și note pe marginea unui articol de Katherine McCoy și David Freij din I.D. Magazine of International Design, March/April 1988

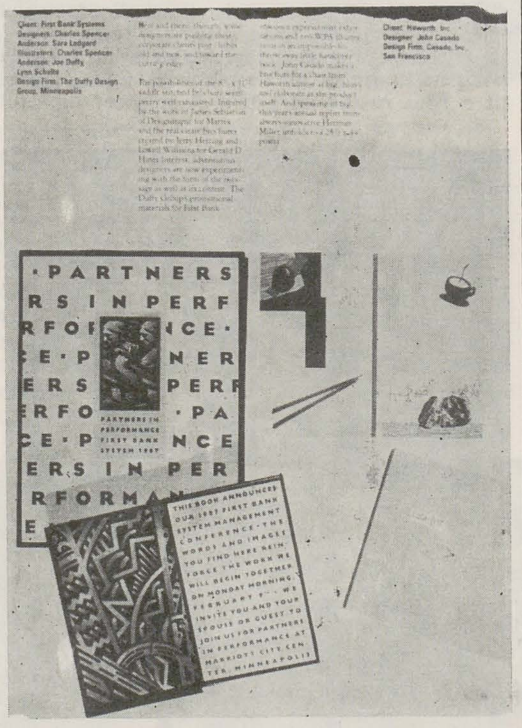


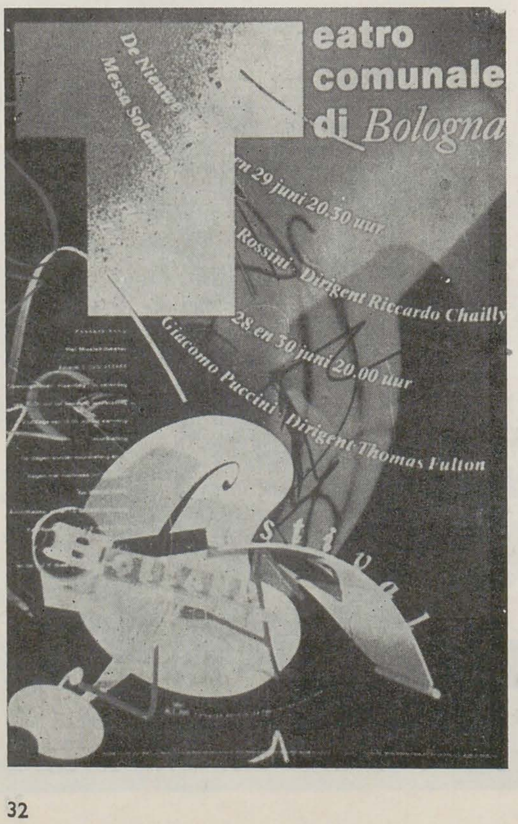
https://biblioteca-digitala.ro

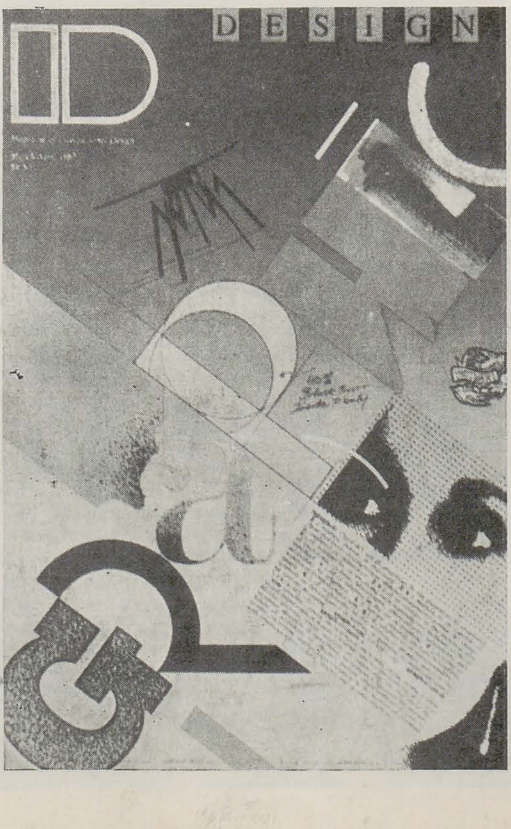
p. 31
Afiş pentru mobilier «Artfort» («ID», mai-iunie 1988)
Proiecte de arhitectură postmodernă, revista «ID», iulie-august 1988
APRIL GREIMAN, afiş (grafică realizată pe computer)
Pagină dublă din revista «ID», martie-aprilie 1988
Pagină din revista «ID», martie-aprilie, 1988
p. 32
APRIL GREIMAN, copertă pentru revista «P. C. World» (computer)
Reclamă pentru o fabrică de hîrtie «ID», martie-aprilie 1988
CHARLES SPENCER, JOHNCASADO
Afiş, pentru «Holland Festival» («ID», mai-iunie 1988)
«ID»-Magazine of International Design, coperta nr. martie-aprilie 1987

regăsită în lucrările recente de plastică şi fotografie, ca şi în critica literară şi de artă.
Influenţaţi de Post-Structuralismul francez, criticii şi scriitorii deconstruiesc limbajul verbal ca un filtru capabil să influenţeze şi să manipuleze fără drept de apel răspunsul cititorului.
Cînd acest mod de abordare se aplică artelor şi fotografiei, forma este tratată ca un limbaj vizual de citit şi privit. Atît textele cît şi imaginile trebuie citite în detaliu, iar înţelesurile lor decodate. Este clar că această comunicare intelectualizată îşi solicită mult publicul; este un efort mai mare decît plăcerile formale ale New Wave-ului.







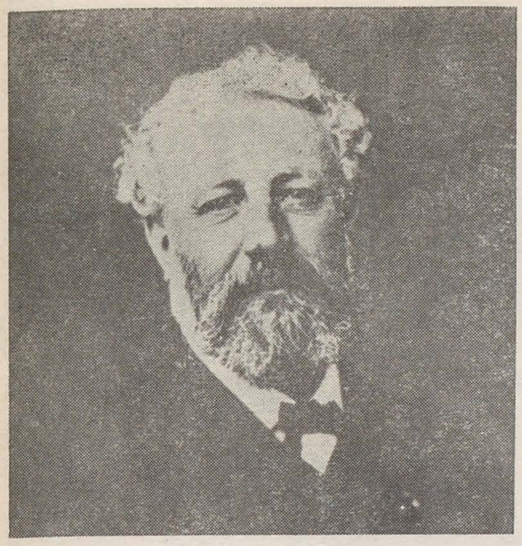


portretistul nadar

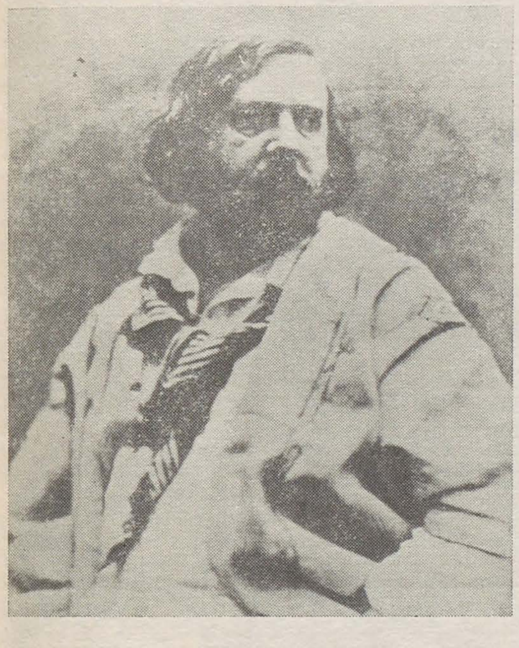
adrian-silvan ionescu

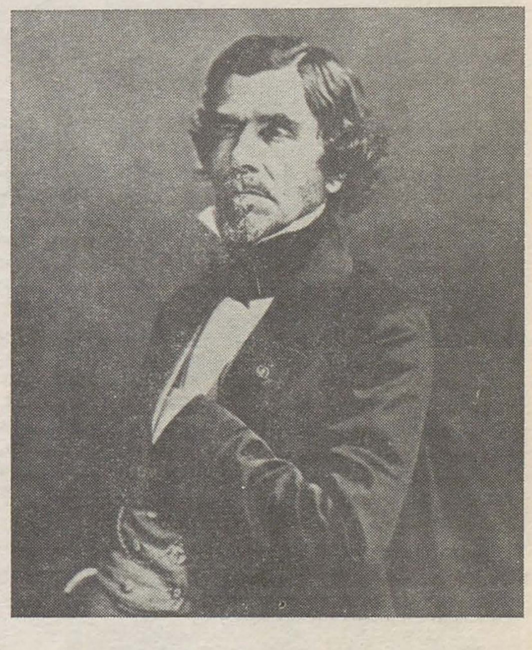
Încă din tinereţe, Gaspard-Felix Tournachon (1820-1910) s-a simţit atras de chipurile contemporanilor, practicînd caricatura şi editînd diverse jurnale umoristice. Era, probabil, o modă sau o înclinaţie firească a viitorilor fotografi, să se ocupe mai întîi de ironizarea prin şarje satirice a concetăţenilor pentru ca, mai apoi, să se dedice studiilor de portret psihologic, folosind proaspăt apăruta cameră obscură (spre pildă, şi Étienne Carjat a fost un apreciat caricaturist). Magia noii tehnici a artelor vizuale a avut forţa de a-l face pe flamboiantul caricaturist cu părul roşu şi mustaţa zbîrlită, de muşchetar, să i se dedice în totalitate şi să-i rămînă fidel întreaga viaţă. Din acei ani ai tatonărilor datează şi pseudonimul atît de sonor, ales în urma unei glume care circula în lumea boemei pariziene şi care-i făcea pe tinerii aspiranţi la parnasul artistic să se strige unii pe alţii adăugîndu-şi la nume sufixul «-nadar». Astfel, Tournadar a devenit, simplu, NADAR — nume care încă de atunci a fost (şi a rămas) sinonim cu fotografia de artă, cu Marea Fotografie.
Începuturile sale în noua meserie nu au fost uşoare. Prezenţa la Paris a altor mari maeştrii ai fotografiei, deja celebri — precum Disdéri, Carjat, Reutlinger, Numa Blanc, Pierre Petit — reprezenta o serioasă concurenţă. (Disdéri fusese inventatorul fotografiei *carte-de-visite* [1], care avusese un aşa mare succes de public — prin dimensiunea ei redusă, uşor de purtat în portefeuille, de înrămat sau de păstrat în albume şi amintind de miniaturile generaţiei anterioare — încît a fost adoptată în toată lumea, pentru tot restul veacului, ca forma cea mai solicitată şi cea mai populară. Vizita la atelierul maestrului avea caracterul unui act cultural şi monden în acelaşi timp, deoarece acesta era un adevărat salon, mobilat şi decorat cu mult gust, în stilul încărcat al celui de-al doilea imperiu; redeschiderea sa într-o altă clădire era un subiect generos pentru presa ilustrată a vremii şi un motiv de a se face reclamă [2].)
De aceea şi Nadar trebuia să se obstineze a găsi o idee foarte personală şi a crea ceva epocal. Iar ideile nu-i lipseau deloc acestui spirit scînteietor: dacă prima menire a fotografului era să facă portrete, atunci de ce nu ar face el o colecţie de chipuri ale personalităţilor epocii? ! Aşa s-a născut, în 1854, «Panteonul Nadar», album publicat periodic, reunind figurile cele mai reprezentative ale culturii. Fiind extrem de bine primit de public, autorul a perseverat. În trei ani, Nadar se impusese ca cel mai mare portretist parizian. Aceasta şi pentru că avea un stil propriu de lucru şi de compunere a imaginii. Colegii săi îşi pozau modelele «figură întreagă», în marea majoritate a cazurilor. El preferă însă gros-planul, bustul sau secţionările la jumătate, cu includerea mîinilor pentru expresivitatea gesturilor; acorda atenţie specială fizionomiei, pe care o punea în valoare prin decupare pe un fond repoussoir întunecat şi printr-un ecleraj extrem de savant (dacă ne gîndim că atunci nu existau reflectoare electrice şi că totul depindea de capriciile soarelui şi de orele cele mai potrivite ale dimineţii), din care obţinea o mare picturalitate, în tonalităţi profunde şi catifelate de sepia. Îi repugna convenţionalismul, poza de aparat în care se specializaseră, pînă la rutină, confraţii. Nu-l interesa vestimentaţia contemporană şi nici alura, mai mult sau mai puţin studiată şi falsă, a personajelor. Mesajul prosperităţii şi semnele de statut social, pe care le putea transmite îmbrăcămintea, nu vor fi niciodată găsite în imaginile sale — acesta era apanajul atelierelor care serveau pe oricine, de la nobilime la burghezie, de la ofiţerime la gloată, şi nu al unui artist al camerei, cum era Nadar. De multe ori, recurgea la cîte o draperie sau la un amplu şal cu care-şi acoperea modelul, fapt ce conferea atemporalitate imaginii. Aşa a procedat cu tînăra Sarah Bernhardt, al cărei chip misterios apare din faldurile bogate, aranjate sculptural, ale unei mantii. Alteori, maestrul accepta fanteziile costumaţiei intime a persoanei — cum s-a întîmplat cu Théophile Gautier, pe care o dată îl surprinde cu binecunoscutu-i fes şi învăluit într-un halat gros, iar altă dată cu o cămaşă boţită, cu gulerul răbatu, sub care era înnodată neglijent o basma, şi cu mîinile înfundate în buzunare, într-o atitudine degajată, neformală. O profundă cunoaştere — chiar amiciţie — a modelelor sale contribuie la

https://biblioteca-digitala.ro



Jules Verne, 1873 | Pierre Joseph Proudhon, cca 1860
Sarah Bernhardt, 1865
Théophile Gautier, 1854 | Eugène Delacroix, 1861





relevarea acelor trăsături de caracter prea puțin evidente pentru alții, dar pe care ochiul sfredelitor al lui Nadar știa să le accentueze prin paginație și aranjare.

Și în privința celor pe care îi fotografia, își spunea punctul de vedere propensiunea sa spre arte — el nu era fotograful curții imperiale, al demnitarilor, magistraților, politicienilor și militarilor glorioși sau al protipendadei mondene ci, prin excelență, al lumii artistice. În decurs de 15 ani, va invita în studioul său toate figurile celebre în acest domeniu, tezaurizînd pentru posteritate o frescă aproape completă a culturii timpului său. Căci nu-și rezerva interesul doar pentru francezi, ci aspira spre universalitate, profitînd de trecerea prin Paris sau de stabilirea acolo a unor creatori din alte țări (precum Turgheniev, Bakunin, Rossini). Portretele sale pot fi clar categorisite după specialitatea modelelor: literați (Charles Baudelaire, Alexandre Dumas, George Sand, Alfred de Vigny, Victor Hugo, Théophile Gautier, Alphonse Daudet, Jules Verne, Champfleury), muzicieni (Héctor Berlioz, Gioacchino Rossini, suprana Rosina Stolz), actori (Sarah Bernhardt, mimul Paul Legrand), filosofi (Victor Cousin, socialistul utopic Pierre Joseph Proudhon, anarhistul rus Mihail Alexandrovici Bakunin), plasticieni (Eugène Delacroix, Honoré Daumier, Gustave Doré, Theodore Rousseau, Jean François Millet, Edouard Manet, scenograful Pierre-Luc-Charles Cicéri, etc.).

Cei din urmă sînt și cei mai numeroși — nu trebuie uitat că, pe lîngă debutul său ca grafician — fapt ce-l apropia nu doar sentimental de breasla acestora — a fost și un constant prieten și încurajator al pictorilor, în marele său atelier de pe Boulevard des Capucines instalîndu-și neînțelesii impresioniști prima lor expoziție, în 1874.

Ca orice inițiativă spectaculoasă (și lucrativă), exemplul lui Nadar a dat o sugestie de urmat și altora. Confratele Charles Reutlinger obținuse exclusivitatea comercializării portretelor pe care i le făcuse Adelinei Patti și altor dive. Étienne Carjat se apucase și el să adune poze de celebrități. În paginile ziarului de limbă franceză al lui Ulyse de Marsillac, « La Voix de la Roumanie », era anunțată vînzarea la toți librarii bucureșteni a unor albume realizate de acesta: « M. CARJAT/ L'éminent photographe parisien, se propose d'établir chez tous les libraires de Bucarest, un dépôt de ses *Albums des célébrités contemporaines* contenant les portraits et biographies de tous les contemporaines célèbres. C'est le recueil le plus riche de ce genre. Le succès en a depuis longtemps consacré le mérite ».[3]

Dar Nadar deja depășise momentul portretelor de personalități și se îndrepta spre noi zone, încă neexplorate, în arta fotografică, unde, la fel, a deținut primatul absolut. Captivat de aventura aeronautică, într-una din ascensiunile sale cu balonul, ia cîteva imagini de sus ale Parisului, primele de acest fel din lume, executate în 1858. (Acest fapt i-a oferit un opulent subiect sarcasticului Honoré Daumier, pentru una dintre celebrele sale caricaturi.) Cîțiva ani mai tîrziu, experimentează fotografia subterană, făcînd senzație cu pozele realizate cu lumină electrică osuarelor din catacombele pariziene și lansînd aceste sinistre galerii ale morților între atracțiile turistice ale orașului[4]. Din aer sub pămînt, fotografia nu mai avea nici un secret pentru Nadar. Își dăduse seama de marile posibilități ale camerei de a fi folosită în gazetărie, pentru reportaje. La venirea ambasadorilor Mikadoului de la Soare Răsare la curtea lui Napoleon III, tot el le face un portret colectiv ce va fi reprodus în paginile revistelor ilustrate — îl incitaseră vestimentația și exotismul ciudaților japonezi îmbrăcați în chimonouri, cu papuci de lemn și săbii de samurai. De aici pînă la interviul fotografic nu mai era decît un pas și tot lui Nadar i-a fost dat să-l inventeze. În 1886, aflînd de existența centenarului chimist Eugène Chevreul (1786—1889), merge să-l intervieveze în privința unor probleme de culoare, de descompunere a luminii și de divizionism, ce aveau să influențeze atît de mult pictura neoimpresioniștilor. Ajutat și de fiul său Paul, el însuși fotograf, îl imortalizează pe placa sensibilă pe bătrînul savant, în timp ce acesta explica, recurgînd la gesturi și mimică expresive, teoriile sale.

Spirit neliniștit, mereu dornic de nou, va avea unele momente cînd va gravita între pasiunea pentru fotografie și cea pentru zbor, preocupîndu-se o vreme numai de ultima. În 1863, își construiește balonul « Le Geant » și pornește într-o îndrăzneață călătorie. Dar, lîngă Hanovra, aerostatul se prăbușește, Nadar și soția sa, Ernestine, sînt răniți, iar eșecul are neplăcute urmări de ordin financiar. Dar nu abandonează acest sport: în 1870, în timpul războiului franco-prusian, face noi ascensiuni de recunoaștere a terenului și de observare a liniilor inamice, în balonul « L'Intrepide ». Este chiar atacat de un balon vrăjmaș, care deschide focul asupra lui, dar maestrul scapă nevătămat[5].

Totuși, după o viață plină de succese și împliniri pe plan profesional, nerecunoscătorul public îl uită și, avînd serioase probleme materiale, este obligat la bătrînețe să practice fotografia banală de care se ferise în tinerețe — portrete convenționale pentru orice fel de comanditari. Abia în 1900, cînd puțini mai știau de existența celebrului fotograf, pe atunci octogenar, i se organizează o retrospectivă la Expoziția Universală de la Paris. Ea venea să facă dreptate unui mare creator și unei mari opere. Maestrul avea să supraviețuiască încă 10 ani acestui ultim omagiu adus de contemporani, în slujba cărora își pusese arta și talentul.

Aceste rînduri ne-au fost suscitate de o expoziție de reproduceri după creația portretistică a lui Nadar, deschisă la Biblioteca Franceză din București, în cadrul manifestărilor aniversare legate de împlinirea a 150 de ani de la inventarea fotografiei. Expoziția a avut menirea de a readuce în atenția publicului plurivalenta personalitate a lui Nadar, care a fost un inegalabil pionier în nenumărate genuri și tehnici și al cărui nume a intrat în conștiința universală, legat de crearea portretului de artă în fotografie și de imortalizarea într-un « panteon » personal a figurilor celor mai marcante ale culturii europene din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

NOTE

[1] L. Chaumontel — La photographie à la guerre, în « L'Illustration » no 949/4 Mai 1861, p. 287

[2] Salon de réception de M. Disdéri, în « L'Illustration » no 901/2 Juin 1860 p. 353; A. Halbeer — Nouveaux salons de Disdéri, în « Le Monde Illustré » no 157/14 Avril 1860, p. 254

[3] « La Voix de la Roumanie » nr. 22/Jeudi 12 Juin 1862

[4] Les catacombes de Paris, în « Le Monde Illustré » no 445/21 Octobre 1865, p. 261 și no 446/28 Octobre 1865, p. 227-278

[5] « Le Journal de Bucarest » nr. 24/30 Octobre 1870: « Nadar a revenit ieri la Paris. El a plecat din Tours la ora 6 dimineața și la 11 a zărit Parisul. Balonul său, *L'Intrépide*, era la 3000 metri înălțime deasupra fortului din Charenton. În acel moment un alt balon a apărut în aceeași direcție; pavilioanele au fost desfășurate dar, apropiindu-se, s-au auzit focuri de armă; atunci Nadar s-a aruncat în plasa balonului său. Celălalt aeronaut trăgea asupra lui și curînd *L'Intrépide* a început să coboare repede. Balonul agresor purta un drapel prusian. Dar balonul D-lui Nadar, după ce a lăsat puțin lest, s-a reînălțat și-l vedem pe aeronaut cățărat în plasă, reparîndu-și balonul și, printr-un extraordinar efort, reușind să dreagă gaura făcută de glonțul adversarului său. Atunci Dl. Nadar a prins curaj și curînd s-a văzut balonul dușman căzînd la pămînt. *L'Intrépide* a coborît atunci liniștit la Charenton. Dl. Nadar nu e rănit. »

https://biblioteca-digitala.ro

jurnalul galeriilor

mihai ispir

spiru vergulescu • g.a.m.b.

«Locuri eminesciene», acesta a fost itinerariul grafic pe care ni l-a propus, la început de an, Spiru Vergulescu. Un itinerar nostalgic și o «scrisoare de dragoste» pentru poetul național. Lăudabilă este, aici, acribia artistului, care pare să fi identificat pe cont propriu multe clădiri și «locuri», dincolo de parcurgerea exhaustivă, cu pasiune de cercetător, a iconografiei documentare cunoscute. Latura documentară a desenelor expuse de Spiru Vergulescu nu e deloc de trecut cu vederea și mapele sale vor trebui adăugate fondurilor de arhivă sentimentală legate de trecerea prin lume a marelui poet, fonduri ce se cer, desigur, valorificate de eminescologi. Spiru Vergulescu a înțeles bine că în aceste desene, «motivul» trebuie citit cu claritate, fără a-și pierde, în măsura posibilului, expresia plastică. În general, în imaginea cu valoare documentară, stilul se subordonează reprezentării fiind, totuși, de la caz la caz, mai sensibil sau mai diluat. E deosebirea dintre *veduta* turistică și peisajul lui Guardi, deosebire oricînd și cu folos actualizabilă.

În desenele lui Spiru Vergulescu, stil înseamnă o grafie delicată, cu spații albe și «naivități» savante, din care rezultă o atmosferă «metafizică» foarte înrudită celei din peisajele pictate. Pictura a fost, de altfel, prezentă în expoziție prin cîteva accente ce au punctat ambianța unui «sfîrșit de veac», nu doar bucureștean; între altele, o mică natură moartă, cu prețiozități de «etac», cum ar fi spus Cezar Petrescu.

Ferindu-se în chip binevenit de tentația poetizării supraadăugate imaginii, Spiru Vergulescu ne-a dat prilejul unei noi și pătrunzătoare rememorări eminesciene în acest an aniversar.

dan bota • simeza

Pentru Dan Bota, pictura se încheagă în timpul lucrului, iar tensiunile ei, precum și neliniștile artistului, apar covîrșite, în cele din urmă, de bucuria secretă ce-l stăpînește dinaintea șevaletului. Dar această bucurie a picturii nu se reduce la plăcerea de-a așeza pe suprafața pînzei, ori cartonului, materia vibrată în contraste sonore. E, mai degrabă, o voluptate a spiritului: voluptatea construcției imaginii. Să observăm însă că, întotdeauna, construcția întrunește aici și atributul sensibilității. De fapt, departe de a socoti «construcția» drept ceva eminamente rigid sau aflat sub o specie precumpănitor teoretică, pictorul o înțelege ca pe însăși «ființa» tabloului, determinîndu-i respirația profundă.

Lucrurile simple ce alcătuiesc motivele naturilor statice semnate de Dan Bota sînt, adeseori, prezențe înșelătoare. Artistul nu le privește cînd le pictează, chiar dacă, de regulă, pleacă de la impresii directe, consemnate în desene. El ascultă, poate, de un vechi sfat al lui Delacroix, care recomanda pictarea din memorie, ca chezășie a pătrunderii nemijlocite în interioritatea subiectului. Or, pentru Dan Bota, subiectul e starea genuină ce-i mobilizează fantezia și trebuie tradusă în hieroglifa imaginii, sau în «decorul» ei, spre a întrebuința metafora lui Maurice Denis, binecunoscută. Așa încît, semne ale unei realități lăuntrice, obiectele naturilor statice sînt imagini mnemonice, obiecte ale memoriei, ce intră în compunerea lumilor fictive făurite de artist cu datele tangibile ale universului imediat. Recunoaștem aici sensul pe care Pallady îl atribuia, undeva, compoziției, plasată deasupra construcției, pe scara valorilor picturii: acela de legătură «animistă» între părțile tabloului, întemeiată pe corespondențe cvasimuzicale. După cum un omagiu adus pictorului Senei și al peisajelor de la Bucium ni se pare a fi și reluarea a cel puțin două teme caracteristice (deși nu doar) palladyene: *fereastra* și *oglinda*, uneori îmbinate sau multiplicate, surse de polifonii picturale, deopotrivă. Aceste polifonii dobîndesc, la Dan Bota, accepțiuni aparte, sub pecetea monumentalizării motivului. Ferestrele devin ample suprafețe transparente, oglinzile își împrumută unele altora răsfrîngerile, în cadențe ceremoniale.

victor mihăilescu • eforie

Destinul artistic al lui Victor Mihăilescu (1928-1966) ne dezvăluie, la o privire retrospectivă, un pictor deosebit de înzestrat și un om discret, pe care-l bănuim a fi fost de o rară, infinită delicatețe. Și-a cultivat vocația în tăcere, într-o intimitate absolută, dar cu tenacitate și fervoare, cu un patetism, aproape, ce nu se putea ivi decît din înțelegerea picturii ca act de confesiune, sau mai exact, de autoconfesiune sufletească.

Ideea sa despre pictură l-a captat din vremea studenției. S-ar spune chiar că această vie pornire lăuntrică i-a încurajat o anume independență de spirit față de maestrul său de atelier, Alexandru Ciucurencu. În fapt, prin intermediul lui Ciucurencu, Victor Mihăilescu îl descoperea pe Pallady, iar de aici, el ajungea, printr-un neștiut sistem de afinități elective, la Andreescu.

Student la finele anilor '50, Victor Mihăilescu vedea, probabil, el însuși recursul la buna tradiție a picturii românești moderne, asemeni unui gest de curaj artistic. Prin dubla lor pecete, andreesciană și palladyană, și dincolo de ea, peisajele sale de început, sau unele naturi statice de atunci, atestă o vibrație picturală adevărată, o incandescență tăinuită, un timbru personal, cîteodată crepuscular și dramatic.

Mai tîrziu, după absolvire, Victor Mihăilescu a continuat să picteze, cu aceeași discreție și devoțiune, apropiindu-se episodic de abstracțiunea cubistă și de orfism, dar fără bruschețe, valorificînd mereu o poetică proprie a semnului plastic, îndelung exersată în anii de școală. Se simt, în ultimele lui lucrări, premisele unui expresionism liric al formelor geometrice, pe deplin atașat, în substanța sa adîncă, trunchiului tradiției plastice autohtone, abia amintite.

Locul său în evoluția artei românești contemporane rămîne a fi precizat. Căci a fost, înainte de orice, un pictor autentic.

mioara lujanschi

delia sechel

Poarta simbolizează un loc de trecere între două lumi, două stări, între cunoscut și necunoscut, lumină și tenebre. În cîmpul simbolic, poarta se deschide spre un mister; ea semnifică nu numai un pasaj, o trecere, dar ne invită să o străbatem. O *poartă închisă* te «lasă» să ghicești ce este dincolo de ea. Dar ai nevoie de *cheia* codului său. De aceea, o astfel de temă solicită receptorul la o privire mai atentă, la o schimbare a cîmpului de semnificație cotidian într-unul simbolic.

Poarta țărănească (mai ales cea din Maramureș) este adesea supraîncărcată de elemente plastice, atît geometrice cît și figurative, care depășesc intenția pur ornamentală și se înscriu într-un plan simbolic raportabil la credințele și miturile tradiției locale.

Manifestarea plastică pe care o propune Delia Sechel este o posibilă reconstruire morfo-tipologică, emblematică, a unor motive străvechi. Această constelație de imagini realizate în tehnici și materiale diferite (textile, lemn, hîrtie) este centrată simbolic prin fragmentarea primului gest creator. Întoarcerea la elementar, la culorile primare, la figurile geometrice principale este asumată din dorința de a păstra simplitatea, armonia artei populare în formele ei vechi.

Dominantele cromatice — negru, alb, roșu, auriu — au semnificații distincte în plan simbolic, ce se întrepătrund creator cu semnificațiile simbolice ale figurilor geometrice de bază. Linia și punctul sînt asociate simbolic cu firul și nodul, ambele trimițînd la urzeală și pînză (chiar «Trîmbă», cum este numită una dintre lucrări, amintind de mateina formulare «Trîmba de vedenii» — într-unul din hagialîcurile spre lumi nedeterminate spațial și temporal).

Aceste simboluri au aceeași polaritate ca și poarta (de aici, dincolo), dar suplimentar accentuează ideea de legătură, de continuitate.

Izomorfismul liniei-firului-țesutului se completează, pe alt plan, cu cel al punctului-nodului-cercului, care implică ideea de ciclicitate, circularitate, continuitate.

O altă regulă compozițională a imaginilor emblematice este cea a numărului simbolic. Avînd ca fundament *polaritatea* implicată de simbolismul porții prin închidere-deschidere, intrare-ieșire, conjuncție-disjuncție, feminin-masculin, soarele-luna, succesiunea noapte-zi. Cîmpul simbolic al numerelor se extinde prin *patru* (anotimpuri, puncte cardinale etc.) și *douăsprezece* (luni calendaristice). Conjugarea acestor simboluri în imagini emblematice permite deschiderea porții spre «Iter perfectionis». Mircea Eliade spunea că «adîncind și luminînd simbolul central al unei opere de artă, facilităm „înțelegerea" și desfătarea ei, realizînd condițiile optime unei desăvîrșite contemplații estetice».

p. frâncu

miltiade nistoroiu • simeza

Cum — pe bună dreptate — remarca, la vernisajul expoziției, Dan Grigorescu, pictura lui Miltiade Nistoroiu poate fi văzută și ca o demonstrație. O demonstrație pe deplin convingătoare a rodniciei artistice cîștigate de artist prin studiu perseverent și sistematic, un exemplu de apropiere, astfel, a unui limbaj pictural de o admirabilă profesionalitate. În cea mai mare parte, peisaje — am numi tot așa și verdurile și inflorescențele convocate în naturi statice — uleiurile și acuarelele pictorului preferă zona medie a paletei, teritoriu cromatic unde, departe de vehemența polemică dintre antipozi, sonoritățile urcă sau descresc în trepte minime, acordate la atmosfera tonului general. O pictură în care bogăția procedeelor de tușă probează o bine exersată stăpînire a penelului, o «contextură» tonală în care juxtapunerea petelor amintește nu o dată — în pofida caracterului ei, liber de limitarea geometrică a modulului — de o altă vocație a pictorului, cea a mozaicului.

În contrast cu rezonanța belicoasă a prenumelui său, pictura lui Miltiade Nistoroiu mărturisește prezența unui poet, contemplativ și de o subtilă delicatețe în șoaptele dialogului său cu pomii, cu frunzele și petalele, dar, în același timp, o matură, bărbătească decizie în edificarea faptului pictural, o stenică adresă a gestului. Cînd — nu o dată — producții grăbite cu ieșirea în public, tot așa cum vor fi fost și cu orele de studiu de la Institut, parazitează pereții unor galerii, cînd junețea presupune uneori și o gratuită insolență profesională, o expoziție ca aceasta este — dincolo de opțiuni estetice și afinități — oricum reconfortantă. Și să mai remarcăm că a fi capabil să realizezi cu un număr, oricum, mare de piese, un ansamblu coerent și unitar, o selecție în care să nu-și afle loc improvizația, lucrările «ude» sau derizoriile note de atelier, înseamnă să fii în mod constant capabil de a întreprinde, dar și de a finaliza.

La un deceniu și jumătate de la absolvirea studiilor sale de monumentalist, Miltiade Nistoroiu se recomandă cu modestie, dar și răspicat, ca un artist stăpîn pe un vocabular în stare să ne comunice din ce în ce mai mult și mai bine poezia motivelor printre care trece drumul structurii și vocației sale artistice. Regretînd că motive tehnice — spațiul rubricii și imposibilitatea de a reproduce color în aceste coli — nu ne-au permis acum un accent aparte, îl felicităm, așteptîndu-l la o viitoare expoziție.

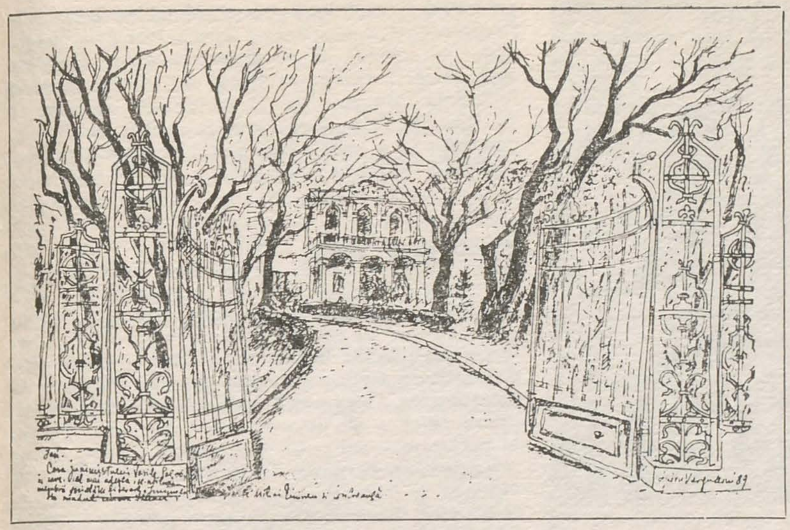
corina garabet

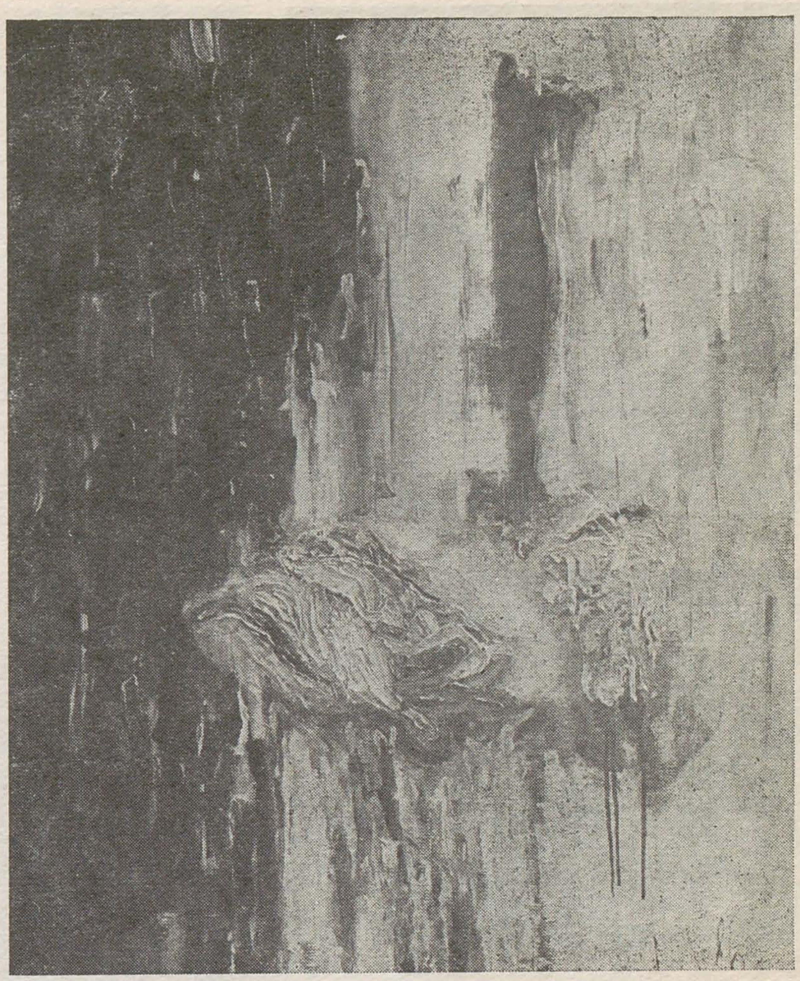
mircea novac • orizont

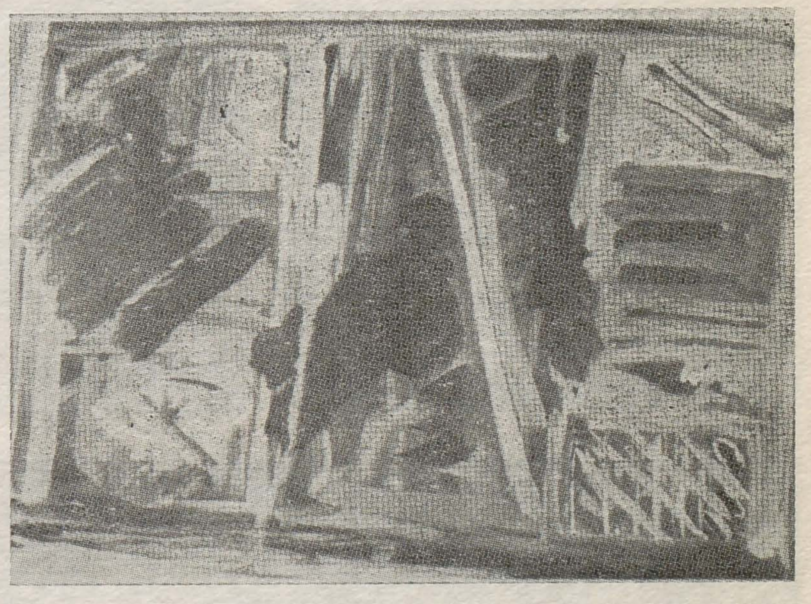
Imaginile lui Mircea Novac readuc în discuție o mai veche problemă a picturii — ambiguitatea. Validată estetic de manierism, ambiguitatea e un concept ale cărui sensuri planează asupra artelor văzului cam de la pre-renaștere încoace. În esență, este vorba despre coeficientul de implicare în cele două planuri ale imaginii — expresia și reprezentarea. Implicarea artistului în ceea ce pictează, respectiv în felul cum pictează, este o problemă de inefabilă opțiune procentuală. O echilibrare absolută între fervoarea subiectului și pasiunea redării nu este, omenește vorbind, posibilă. Structura cristalină, lithică, a picturii din Renașterea timpurie e doar amăgitor echilibrată; șovăiala între transcendența subiectului și imanența imaginii persistă.

Faptul că această problemă revine într-o artă aparent desacralizată poate părea uimitor. El probează, însă, tocmai acea mistică personală pe care și-o creează/în care trăiește (după caz) fiecare artist, acel spațiu rarefiat unde, ca într-un laborator cu

https://biblioteca-digitala.ro







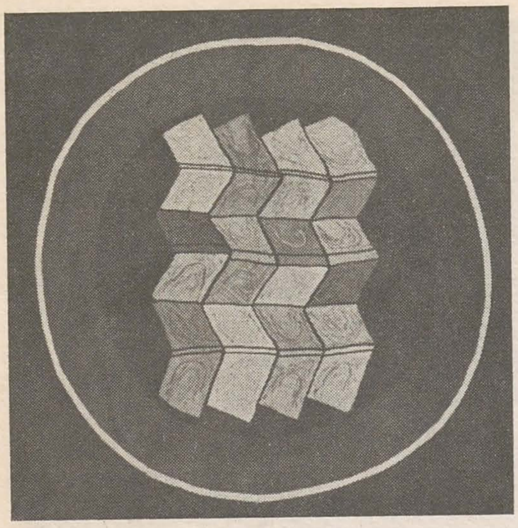
SPIRU VERGULESCU
MIRCEA NOVAC
MILTIADE NISTOROIU
GHEORGHE ILEA
ADRIANA PĂIUŞAN

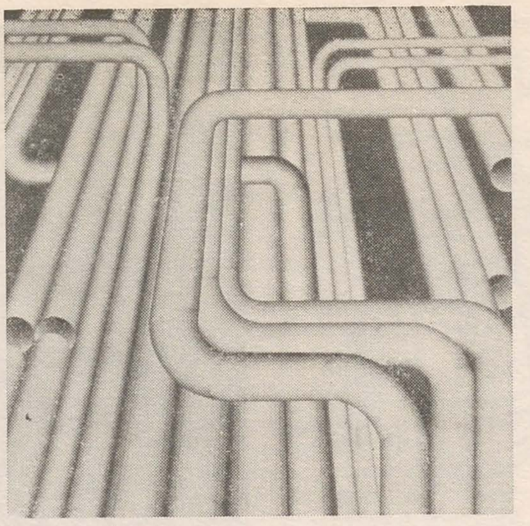
facilităţi speciale, are loc procesul concretizării actului plastic. Ce vreau să spun prin aceasta nu este că artistul trebuie să se afilieze în mod obligatoriu unei dogme, ci că el are, în structura sa ascunsă, posibilitatea inventării unei ideologii personale, a unei secrete intransigenţe salvatoare. Cînd această posibilitate devine obligativitate, s-a făcut un pas important către rostirea unor adevăruri, dacă nu cu totul noi, cel puţin vitale.
Mircea Novac se află într-o astfel de fericită situaţie, iar pictura sa este corporalizarea acelei stări de ambiguitate cu care pornisem la drum, în această mică dezbatere. « Atacul » tematic are în sine ceva demonstrativ şi ţine de componenta agresiv-atentă a personalităţii artistului. Detaliul cristic, extras parcă dintr-o Pietă, dintr-o coborîre sau dintr-o iconografie bizantină supusă deformărilor expresive, este alăturat unor « naturi statice » cu cadavre aviforme. Tratarea e unificatoare, cu dripping-uri ce îneacă figuraţia, cu alternări de violenţă cromatică şi de răsfăţuri subtile, cu un amestec de tandreţe şi violenţă menit să păstreze ochiul într-o relaţie alertă cu imaginea. Vedem deci că, în cheie literară, iconografia sumară exhibată de Mircea Novac poate da naştere unor savuroase şi extrem de la modă speculaţii, referitor la tensiunea şi rolul soteriologic al subiectului, la conflictul fertil dintre violenţa expresivă şi blîndeţea sugestivă a mesajului, la axul fundamental ce uneşte zona joasă a biologicului cu cea înaltă a redempţiunii, într-o rotire unică prin vîrtejul ideilor etc. etc. Mai e nevoie să o spunem, eficacitatea acestor observaţii, care hibernează în fastuoasa cromatică a imaginilor, scoaterea lor din latenţă deci, e garantată în primul rînd de forţa expresivă a suportului plastic. A cărui execuţie virtuozistică e în afară de orice discuţie.

adriana păiuşan • hanul cu tei

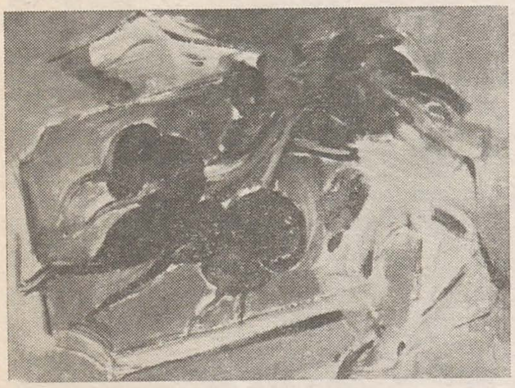
Acuarela pare a se potrivi mai degrabă cu sensibilitatea artistei, care se află, faţă de pictura în ulei, într-o situare oarecum adversă, de inadecvare. Pînzele, cu o cromatică ruptă, reiau într-o anume sastiseală naturi statice compuse schematic, ori se aventurează, cu mai multă temeritate, în exerciţii peisagiste pe care le putem bănui, uneori, de plein air-ism. Dimensiunea modestă, economia facturii, ca şi un anumit aer constrîngător al ansamblului compoziţiei — toate conferă lucrărilor o atmosferă ocazională, neangajantă, de pictură duminicală.
Probabil şi sub imperiul unei alte specificităţi tehnice, acuarela reuşeşte să atingă un nivel acceptabil de prospeţime, autoarea dovedind pe alocuri capacitate sintetică, spontaneitate în schiţarea unor conture de peisaj, sensibilitate

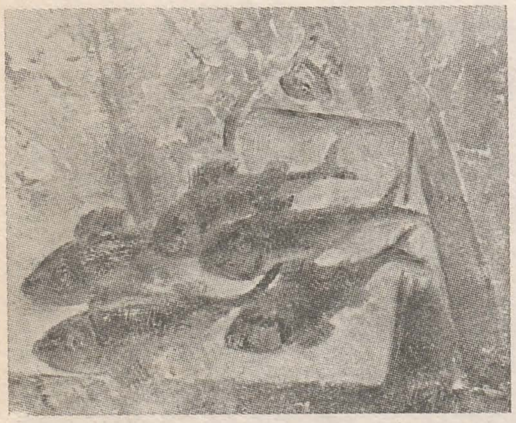
https://biblioteca-digitala.ro

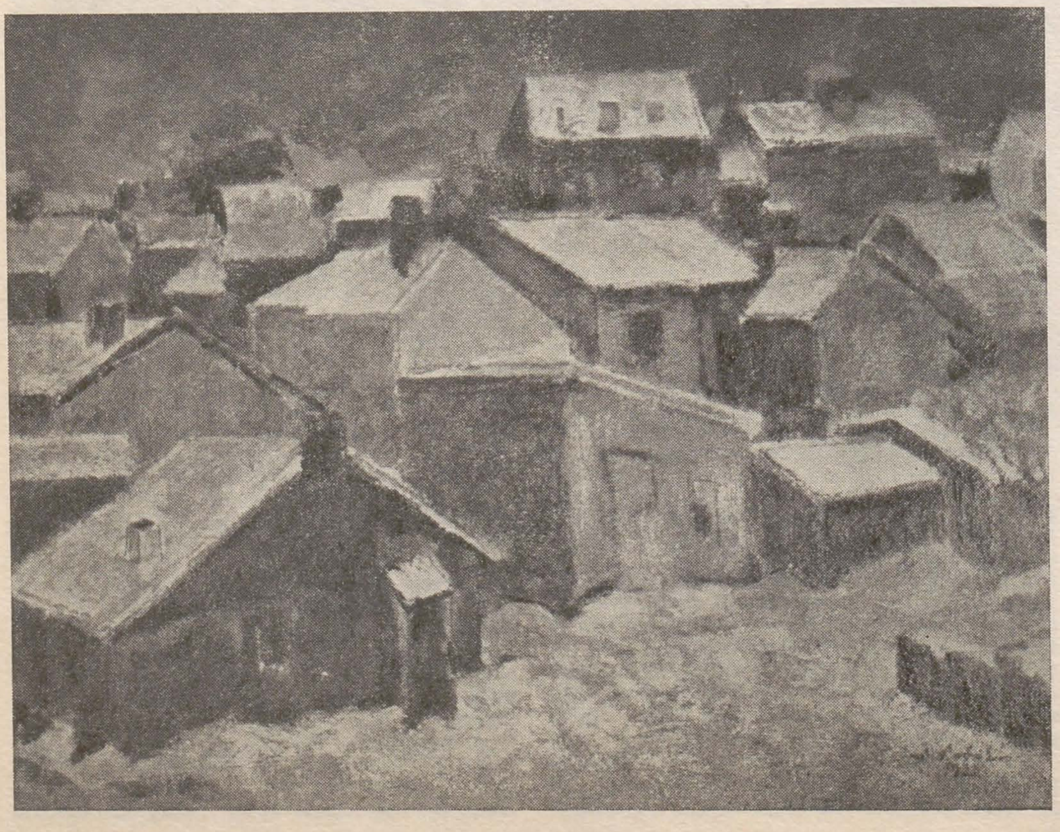




DELIA SECHEL
TIBERIU FAZAKAŞ
AURELIAN DINULESCU
DAN BOTA
MUGUR PASCU
ADRIAN PODOLEANU







cromatică şi stăpînire a procedeelor bine cunoscute (transparenţă, suprapuneri, laviuri, lucrul pe mediu uscat sau umed). Şi în această a doua categorie apar imagini terne, produse de aceeaşi imobilă insistenţă care se citea în uleiuri. Mi se pare că Adriana Păiuşan ar avea numai de cîştigat limitîndu-şi demersul la o problematică mai proprie temperamentului şi abilităţilor sale.

gheorghe vida

aurelian dinulescu • galeria « sirius », sibiu

O perioadă fertilă în creaţia lui Aurelian Dinulescu o constituie acele « d'après »-uri, sau mai bine zis interpretări, intervenţii active în substanţa unor opere celebre ale istoriei artei europene. Acum, el părăseşte — cel puţin în aparenţă — acest drum, întorcîndu-se la captarea directă a motivului în rotunda şi impresionanta sa masivitate, restituită în imagine. Observînd cu acuitate realitatea imediată (de altfel, această componentă a expoziţiei sale se intitulează sugestiv « Farmecul discret al realităţii »), artistul nu uită însă, desigur, o serie de convenţii vizuale; marea lecţie a pictorilor olandezi de naturi moarte de pildă; sau « topos »-urile elaborate de postimpresionişti (pe linia Cézanne — Bonnard). Nu le pune în paranteză, dar nici nu se lasă terorizat de ele, deoarece o prospeţime funciară a retinei, servită de o pensulaţie surdinizată prin estompe, îl conduce spre găsirea mijloacelor de a comunica, nu lipsit de melancolie, ceva despre bucuriile existenţei. Situarea în spaţiu a acestor roade, rafinat şi melodios conjugate cu diferite obiecte casnice, care capătă o nouă strălucire, prin reflexele şi umbrele misterioase ce le animă, modul cum ele îşi ocupă un loc definitiv într-o realitate picturală — iată tot atîtea autentice izbînzi ale artistului. Nimic de prisos, totul studiat în raport cu vecinătatea, ca şi ocolirea inteligentă a pericolelor unui decorativism facil, sugerarea mai mult prin atmosferă a prezenţei umane, pe care o intuim « in absentia », se adaugă întru concretizarea acestei poetici plastice, pornite de la receptarea nesofisticată a unui mediu familiar, fără interpunerea unor filtre obturante, în afară de sensibilitatea mereu în stare de alertă a artistului. Se desprind, pe de altă parte, dintre aceste preocupări cîteva peisaje — stări de suflet. Într-o altă ipostază, cea de desenator, artistul expune şase metafore grafice la o tramă romanescă, urmărind destinul unui om aflat în căutarea propriei identităţi, într-un timp frămîntat. Sînt desene de o factură oarecum nouă, înscrise în domeniul căutărilor sale din sfera viziunii deci, care reuşesc echivalarea unui limbaj narativ de o mare forţă a evocării.

mugur pascu • galeria « sirius », sibiu

În expoziţia sa de pasteluri, Mugur Pascu revine asupra unor teme şi motive pe care le mai explorase cu aceleaşi unelte; precizîndu-şi însă, acum, viziunea de o particulară sensibilitate a orchestrării cromatice, el scoate la iveală aspecte noi ale unui teritoriu ce părea cunoscut.
Este vorba de punerea în pagină, cu o rafinată, cultivată inteligenţă a ochiului, a unor vase cu flori, ca şi de o serie de peisaje, transcrise într-un registru mai dramatic, ce cartografiază momente, « anotimpuri » (este genericul expoziţiei), trăite de artist în dialogul său plin de fervoare cu natura. Tehnica pastelului, suveran stăpînită, precum şi vocaţia de scenograf îi permit să organizeze într-un ansmblu coerent puzderia de nuanţe şi vibraţii ale spectacolului vizual. În acest sens, imaginile sale se constituie într-o celebrare a « purei vizualităţi »; totuşi, înţelegem treptat, depăşind această fază retiniană, că dincolo de frumuseţea ce se oferă sinestezic simţurilor, se rosteşte ceva mai grav, se năzuieşte într-un fel spre transmiterea acelei atmosfere propice visării şi meditaţiei, un halou misterios ce învăluie copacii, obiectele, vasele cu flori, fragmente ale existenţei noastre în fond.

tiberiu fazakaş • galeria de artă, deva

Tiberiu Fazakaş este prins cu obstinaţie într-o cercetare artistică de decenii asupra studiului iluzionării optice a suprafeţelor bidimensionale, arta sa fiind în mod obişnuit încadrată în rîndul « op-artiştilor » cu priză în anii '70, la noi, numai că, în cazul său, această preocupare s-a transformat datorită unei meditaţii neobişnuit de profunde într-o vocaţie autentică. Deci genul său proxim imediat este *op-art*-ul, dar el introduce, cu mijloace simple, dar extrem de rafinate, cu o infinită răbdare

https://biblioteca-digitala.ro

o serie de modificări și nuanțări care virează spre organicitate și vitalism imaginile sale, compunînd adevărate vîrtejuri absorbante, jocuri perspectivale, de volumetrie, din moduli aleși cu grijă (uneori pornindu-se de la structuri antropomorfizate). Juxtapunerea progresivă a valorilor cromatice din game dominante diverse adaugă un plus de fascinație decupajelor sale vizuale. Într-un ciclu consacrat sublimării unor simboluri ale civilizației industriale, Fazakaș recuperează ceva din poezia aspră acestor spații, despre care Malraux spunea că vor putea fi « catedralele secolului XX ». Pe de altă parte, credem că sporul de sensibilitate pe care l-ar putea aduce aceste creații la animarea unor vaste desfășurări urbane, o dată cu mărirea lor la scară corespunzătoare, perfect realizabilă, nu este de neglijat; în acest chip expoziția se constituie și într-o propunere de decorație monumentală.

gheorghe ilea • galeria de artă, bistrița

Expoziția pictorului Gheorghe Ilea se înscrie în rîndul acelor cîteva manifestări interesante, care s-au succedat la Galeria de artă din Bistrița, sub egida Cenaclului U.A.P., stabilindu-se astfel, cu repeziciune, reputația unui centru important al artei românești de astăzi.

Artistul ne comunică, în pînzele sale de mari dimensiuni, o deosebită fervoare a actului de a picta, bucuria eliberatoare a așternerii culorilor strălucitoare, lăsate uneori în scurgerea lor aluvionară, treptat coagulate, disciplinate de o gîndire coerentă și articulate în concretețea unor obiecte, motive derizorii în aparență, restituite cu o fermecătoare savoare a pensulației, mereu înnobilate însă de o lumină difuză, emanată parcă din interiorul lor. Într-o altă secțiune a expoziției, alcătuită din serigrafii, Gheorghe Ilea pornește de la un univers agrest, ancestral în esență, transferat inteligent, printr-o tehnică adecvată (suprapuneri dirijate, alternanțe de pozitiv-negativ), într-un perimetru improvizatoric, unde vibrațiile cromatice sînt orchestrate în jurul unor « acute » dominante, ce structurează polifonic imaginea. În genere, este interesant de urmărit clivajul dintre abstract și figurativ, refăcîndu-se într-un fel un drum invers decît cel obișnuit, cu interferențele și osmozele de rigoare, care transformă cîmpul imaginii într-o suprafață tensionată, de o incontestabilă originalitate.

gheorghe macarie

adrian podoleanu • iași, conservator și palatul culturii

Poetul de altă dată al apei se dezvăluie succesiv și ca artist al cerului, al pămîntului, al focului. Într-un tablou ca *Stuf. Cer. Apă* (titlu care revine frecvent), cele trei elemente organizînd contextul compozițional nu sînt numai aparențele sensibile ale contingentului imediat; ele devin stihiile începutului dintr-o străveche carte a genezei. Prioritar în creația lui Podoleanu, un asemenea peisaj, ieșit din tiparele timpului obișnuit, coexistă cu cel cotidian, artistul trecînd ușor din cosmogonie în realitatea apropiată. O înfruntare viguroasă de albastru-violet, brun-oranj și nuanțe reci ale verdelui dă sugestia prezențelor umane într-un urban miez de iarnă (*Peisaj*). Alteori, o dominantă psihologică, consecință a unei tensionate așteptări, structurează elementele peisajului, contractîndu-le spasmodic—minate parcă de același rău lăuntric.

De la tonalitatea gravă și melancolia narativă a mai vechilor peisaje, Podoleanu trece, în ultimul deceniu, și la intimitatea ambianțelor florale. O lume de « glasuri » întrețese ascensiuni sau coborîri de tonuri și semitonuri, convertind nu o dată polivalența imaginii vizuale în semnale tactile sau chiar odorifere.

Episodic altădată, portretul trăiește, în ultimii 6—7 ani ai creației artistului, o adevărată resurecție. Se pun în valoare calități expresive ale limbajului plastic, introspecția psihologică, judicioasa punere în pagină. Din punctul de vedere al poziției individului în mediul ambiant al profesiei și vocației sale, portretul lui *H. Catargi* reprezintă o epocă. Farmecul feminității este crispat de expresia dureros proeminentă a arcadelor puternic contractate în fața unor presupuse rigidități și constrîngeri exterioare (*Adriana*). Alteori, efigia umană omologhează singuratic triumful final și obosit sau încercările dramatic trăite (*Autoportret cu ochelari, Portretul fratelui meu*). Ipostaze ale vieții, dar și probleme de pictură.

Există un dramatism al picturii lui Adrian Podoleanu ce contrazice radical afirmația grăbită și simplificatoare a acelora care-l anexau și pe el acelei « ambianțe molcome a lirismului » — ieftină etichetă a școlii ieșene de pictură. *Fazanul proaspăt vînat* — spectacol fastuos, orgiastic, al înfruntării culorilor complementare — potențează, prin angularitatea liniei și opoziția maselor de culoare, fiorii unui tragism reținut.

Cromatica lui Podoleanu stă sub semnul unei particulare și superioare sinteze a armoniei griurilor. Este finalul unui drum coroborînd eforturile eșalonate pe parcursul a trei decenii de pictură, timp în care s-au remarcat memorabilele sale experiențe ale laviului din 1970—1975, încercările ulterioare ale tehnicilor mixte și apoi cele ale uleiurilor. Este o armonie în care griurile încălzite echilibrează una sau două perechi de complementare. Divers multiplicate, nuanțele se rafinează continuu, asociindu-se s-au opunîndu-se discret, integrîndu-se organic în cele din urmă în armonia întregului coral. O gradualitate de tonuri și semitonuri urcă sau coboară notele unei secrete claviaturi interioare, finalizînd acel act al muzicalizării culorilor, atît de specific viziunii cromatice a lui Podoleanu.

ion neagoe • iași, conservator

Marcă distinctivă a actualei ipostaze a picturii lui Neagoe, spontaneitatea se asociază sobrietății și rigorii execuției.

De asemenea, predilecția pentru monumental este omniprezentă; monumentalitatea nu este însă numaidecît o expresie estetică a extensiei dimensionale sau un corolar al acesteia. Există o monumentalitate a peisajelor, între care cele exotice irump magnific în exuberanța lor vegetală, determinînd imaginea unei naturi trezite în rosturile ei copleșitor primordiale (*Peisaj exotic*). Există o aglomerare a plopilor centenari, eternizînd grandoarea silvestră și conferind imaginii rezonanțe legendare (*Primăvara*). Este o izbucnire deloc gălăgioasă a stihiilor, cu atît mai elocventă în tumultul tăcut, dar profund, al forțelor latent germinative. Freamătul vital al pămîntului, de o tensionată, dar sobră gravitate, se exprimă într-o delicată și rafinată alternanță de tonuri și semitonuri cromatice, conferind imaginii sunetul ei unic. Sînt și lucrări ca *Fazanul* și *Flori galbene*, în care artistul, dintotdeauna avînd sentimentul plenitudinii senzoriale a realității, este tentat de strălucirea fastuosului cromatic, întrezărind dimensiunea fascinant magică a acestuia. Peisajul sau natura statică se sustrag, prin vraja potolită a culorilor, notației contingentului efemer.

Portretele expuse reprezintă o altă ipostază plastică, dar și o distinctă coordonată a operei pictorului. Sînt portrete marcînd individualități, categorii sociale, cel mai adesea ipostaze afective sau sinteze spirituale. Unele sînt grave, altele stau sub semnul unei mărturisite șarje amical-comice (*Portret cu pene*).

Complexă la modul fastuos în unele din naturile statice mai vechi, culoarea se simplifică pe parcurs; e o concentrare, o esențializare a energiilor sale, imperativ cerută nu numai de nevoia de sobrietate, dar mai ales, de aceea a relevării ideii.

Om din zona muntelui, fericit aclimatizat în ambianța artistică a Iașului, pictorul își comprimă atît elanurile afective cît și pe cele de evadare în imaginativ.

valentin ciucă

salonul de primăvară al cenaclului u.a.p. vaslui • galeria muzeului de istorie

Fără a avea, deocamdată, o secție de artă contemporană, Muzeul de istorie din Vaslui a găzduit totuși, deseori, atît expoziții temporare de pictură, grafică ori sculptură, ale unor artiști reprezentativi, cît și edițiile succesive ale Festivalului umorului « Constantin Tănase ». Plasticienii localnici au fost însă prezențe statornice pe simezele Muzeului, publicul luînd act de existența unui nucleu de creatori integrat în sfera mai largă a fenomenului la nivel național. Mulți dintre aceștia, absolvenți ai Institutelor de artă din Iași — majoritatea — și Cluj-Napoca, au configurat un climat de emulație creatoare, numele lor figurînd deseori în selecțiile centrale ale grupării artistice Atelier '35 și la alte saloane și reuniuni tematice.

De această dată, Salonul vasluian a reunit, în exclusivitate, lucrările artiștilor din reședința județului, renunțîndu-se — de ce? — la contribuția, de obicei substanțială numeric și calitativ, a colegilor din Bîrlad. Evenimentul a fost precedat de vernisajul unei expoziții de certă valoare, constituită din operele colecției dr. *Constantin Teodorescu*, donată Muzeului de istorie din Vaslui. Intuițiile colecționarului, dublate de un evident gust estetic, s-au concretizat în achiziționarea unor opere reprezentative din creația lui Ion Irimescu, Ion Popescu-Negreni, Constantin Piliuță, Traian Brădean, Iacob Lazăr, Sabin Bălașa, Dan Hatmanu, Iulia Hălăucescu, Ion Nicodim, Adrian Podoleanu, Spiru Vergulescu, Elena Uță Chelaru ș.a. Intenția donatorului vizează permanenta completare a colecției, caracterul ei deschis asigurîndu-i, an de an, un plus de interes și atractivitate. Semnificația patriotică a gestului, pilduitoare pentru prezent, se extinde benefic și asupra viitorului.

Situați alături, prin vecinătatea imediată a sălilor de expoziție, tinerii artiști vasluieni s-au trezit în fața unor inevitabile comparații cu iluștrii lor confrați. Numai aparent dezavantajați de proximitatea amintită, ei și-au păstrat însă dezinvoltura și nu au trădat prin nimic vreun complex inhibant. *Iosif Haidu*, coordonatorul Cenaclului, cu un registru imagistic oarecum schimbat prin deplasarea viziunii spre zonele compoziției nonfigurative (Germinație, Noapte de noiembrie), indică totodată unele preocupări de revigorare a limbajului pictural. Preocupată de metafora plastică, *Atena Simionescu* glosează pe tema ireversibilității timpului. La nivelul grafiei ea dovedește reale aptitudini, precum și o riguroasă stăpînire a meșteșugului. Același lucru se poate spune și despre sculptorul *Ilie Simionescu* (Maternitate), a cărui siguranță în tratarea volumului ne obligă să-i întrezărim un frumos viitor artistic. Într-o notă de sesizabilă evoluție se înscriu și *Dan Bălan* (subtile transparențe în acuarelă), *Leonard Lascăr* (predilecție pentru un cubism sui-generis), *Francisc Horvath, Viorica Crăiță, Ștefania Carabaș, Paul Olaru* (mențiune pentru caracterul tranșant, viguros al gravurilor sale). Se remarcă, de asemenea, prin vervă și umor, grafica satirică semnată de *Nicolae Viziteu*.

judit anghel

petru rusu • galeriile « arta », arad

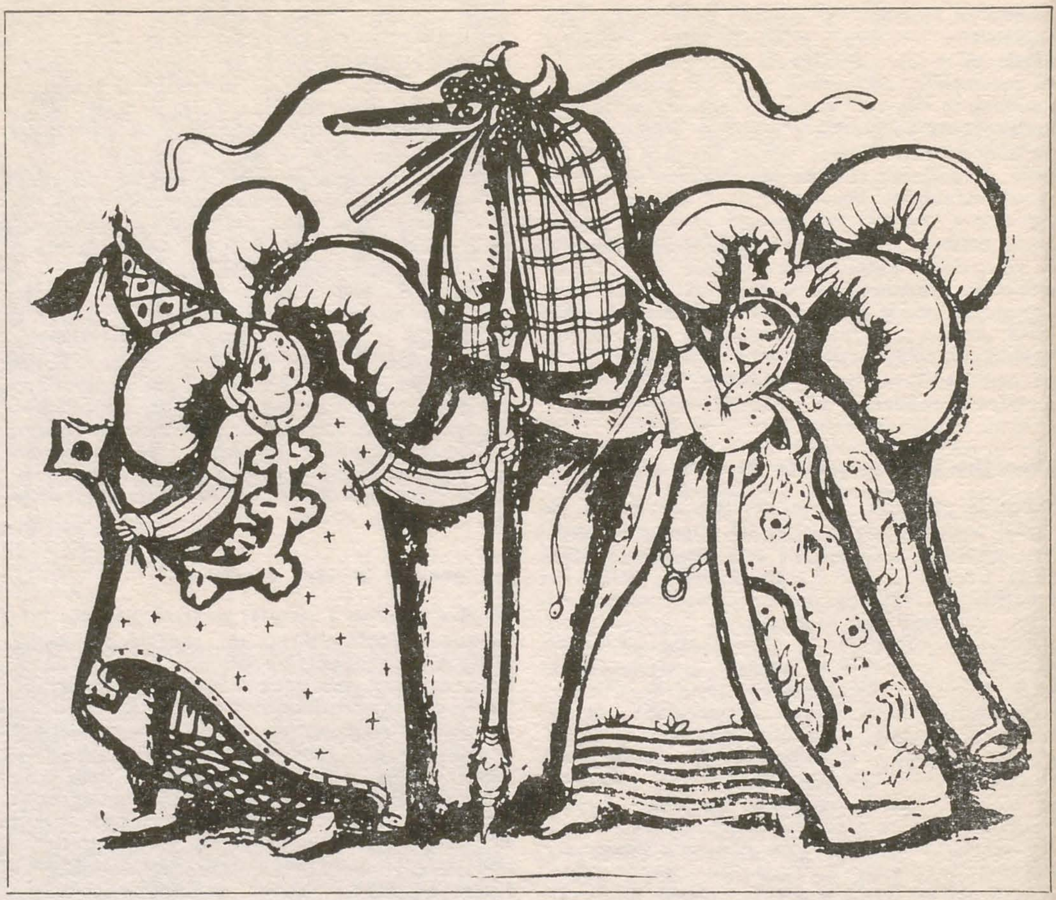
Petru Rusu face parte din categoria artiștilor a căror fantezie creatoare, aflată într-o permanentă stare de agitație, posedă o considerabilă energie potențială, ce necesită momente de descărcare. Asemenea prilejuri apar în urma acumulării unor impulsuri exterioare (exercitate, în cazul de față, de lectura romanului « Numele trandafirului » de Umberto Eco), care pun în activare întregul mecanism al imaginației artistului, oferindu-i posibile direcții de orientare. Demersul plastic este prea spontan pentru a se putea stabili exact (pe planul trăirii afective) măsura în care el se identifică cu lumea romanului și pînă unde merge procesul invers, de transformare a datelor prime (furnizate de textul literar) în vehicule ale emanației propriei sale lumi interioare. În ceea ce privește transpunerea plastică a raportului artist-operă literară, metoda lui Petru Rusu este extrem de liberă, fantezia sa derulîndu-se cu o vervă rar întîlnită.

La vederea lucrărilor sale (picturi pe pînză, desene, gravuri), privitorul este izbit de tensiunea pe care o degajă aceste imagini și de intensitatea solicitărilor impuse de abundența și varietatea modalităților de exprimare.

Se poate vorbi de o continuă revărsare a fluxului imaginației (din care emerg personaje și prezențe simbolice, antrenate într-o perpetuă mișcare) și de un simultan proces de punere în relație (în general conflictuală) a diferitelor accente dispersate în cadrul compoziției. Are loc astfel o acumulare a tensiunii, atît sub impactul direct al formelor plastice cît și sub cel al interacțiunii forțelor ce se creează în cîmpul imaginii. Personajele umane contorsionate se metamorfozează fie în direcția monstruosului, fie în direcția mecanizării organicului. Monștrii propriu-ziși, accesoriile medievale, mecanice și tehnologice îmbracă forme plastice expresive, căpătînd și o semnificație simbolică. Dar cum în lumea medievală existența individului (mai precis a individualului) era condiționată de supunerea sa față de niște legi mai puternice decît el, fiind legat în complicate relații de dependență, și aici personajele și formele-simbol își dobîndesc deplinătatea rostului lor în măsura în care sînt integrate în mișcarea mecanismului compozițional. Există o mișcare generală a compozițiilor cu traiectorii puternic marcate, pe parcursul cărora ochiul recepteazä interacțiunile dintre diferite tipuri de mișcare (de rotație, oscilatorie, balansare, propulsie, sinusoidală, concentrică, excentrică, etc.) ale căror forțe rezultante sînt cele care conduc privirea mai departe, obligînd-o la o mobilitate absolută.

https://biblioteca-digitala.ro

traditionalism și modernism în gîndirea estetică interbelică



gheorghe achiței

Două sînt modalitățile de a fi ale esteticii, în secolul XX. Una este cea a discursului sec, mai mult sau mai puțin riguros, întotdeauna cu pretenții științifice, prezent la nivelul tratatelor și studiilor pe care le semnează nu puțini dintre autorii a căror competență cu greu poate fi pusă vreun moment la îndoială. Acestea prezintă interes, atît pentru oamenii de cultură cît și pentru un anumit public, doar în calitatea lor de construcții teoretice, fiind acceptate sau respinse. Dar chiar acceptate, nu se

pune, în mod obligatoriu, problema unei influențe pe care tratatele și studiile de estetică, astfel profilate, să o exercite asupra scriitorilor și artiștilor ori asupra diferitelor instituții culturale, asupra publicațiilor și asupra criticii de specialitate. De obicei, această modalitate de a fi a esteticii reține cu prioritate atenția istoricilor de specialitate. Ei consemnează grijuliu datele principalelor apariții, prezintă somitățile, încearcă să sugereze spectacolul mișcărilor de idei dintr-o epocă sau alta, pe linia a ceea ce a fost expus, cu sobrietate, în cele mai importante texte. Pe plan concret însă, lucrurile stau întrucîtva diferit. Opere pe care istoria esteticii le reține drept importante pot să nu fi avut deloc ecou, nici în confruntările de idei, nici în creația artistică și literară a epocii. Și, de cele mai multe ori, așa se petrec lucrurile. Cineva poate să se întrebe, atunci, pe bună dreptate: la ce folosesc scrierile de estetică? Nu e cazul să ne angajăm aici în formularea unei propuneri de răspuns la această întrebare. Se dovedește însă greu de trecut cu vederea faptul că și în România din perioada interbelică apar asemenea lucrări, care sînt reținute drept contribuții importante la dezvoltarea gîndirii estetice moderne, fără să fi avut, totuși, o cît de vagă influență asupra creației literar-artistice, asupra orientării diferitelor publicații din perioada la care ne referim. Tratatul de estetică al lui Tudor Vianu, apărut în 1934 (prima ediție), a fost primit, la vremea lui, unanim elogios. El rămîne și astăzi o scriere la care ne referim cu cel mai mare respect. Dar *Estetica* lui Tudor Vianu n-a exercitat nici un fel de influență, directă sau indirectă, asupra vieții culturale de la noi. Același lucru se poate spune și despre opera lui Mihail Dragomirescu, reținută ca importantă nu numai de către comentatorii români, ci și de mulți străini; structuraliștii, de exemplu, l-au revendicat pe Dragomirescu în calitate de precursor. S-ar mai putea face încă multe alte asemenea «trimiteri». Probabil tocmai adevărul lor îl îndreptățea pe G. Călinescu să afirme: «Toate străduințele esteticienilor sînt inutile speculațiuni în jurul goalei noțiuni de artă și orice estetică nu cuprinde mai mult decît întrebarea dacă putem sau nu găsi criteriul frumosului, urmată de răspunsul negativ sau de prezumpțiuni insuficiente.» (*Principii de estetică*, București, 1939, pag. 17)

A doua modalitate de a fi a esteticii se prezintă nu atît din perspectiva ideilor expuse în tratatele de recunoscut prestigiu, cît din perspectiva ideilor active în epocă, idei dacă nu călăuzind, atunci, în orice caz, impulsionînd activitatea literar-artistică și activitatea criticii de specialitate. Aceste idei își pot găsi cîteodată o expunere sistematică și în tratate, dar nu pe un atare temei ajung ele să influențeze viața culturală, ci datorită faptului că interesează oamenii mai puțin la modul teoretic și mai mult la modul intim. Cînd forța lor se dovedește îndeajuns de puternică pentru a le transforma în platformă de convingeri ale inițiatorilor de acțiuni culturale, ideile la care ne referim devin ideologie. Apare atunci problema unei activități artistice sau literare sistematice, desfășurată nu sub semnul unei anumite estetici, ci sub semnul unor anumite convingeri despre rosturile literaturii și artei în viața oamenilor, despre locul acestora în concertul contemporan al culturilor. Apare atunci problema unor instituții care iau ființă, de asemenea, din perspectiva ideilor ce se impun astfel. Apare atunci problema militanților — pe plan teoretic, dar și pe planul concret al creației, atît cît e posibil. Estetica devine, de astă dată, o forță activă, în ciuda faptului că, de cele mai multe ori, îmbracă haina anonimatului; numele celor care lansează ideile în dezbatere interesează prea puțin, fără să mai vorbim de titlurile științifice în măsură să ateste competența preopinenților; cărțile care au putut să-i influențeze pe diferiții artiști, scriitori sau critici nu se bucură niciodată de trimiteri în subsolul paginilor. Din păcate, operațiunile de scoatere la lumină a acestui tip de estetică fiind prea complicate, istoricii preferă să se refere — după cum am arătat — doar la scrierile cu caracter savant care, nu o dată, se pot dovedi, totuși, sterile, în ciuda interesului teoretic pe care îl stîrnesc. Anonime pentru contemporani, este firesc ca esteticile la care ne referim să rămînă, într-o anumită măsură, anonime și pentru posteritate. Investigația noastră își propune prezentarea unei asemenea estetici. Este vorba de estetica ce stă la baza orientării culturale tradiționaliste din România interbelică, orientarea cunoscută sub numele de «gîndirism», întrucît s-a impus, mai ales, prin revista *Gîndirea* (1921-1944) sau, oricum, s-a afirmat în nemijlocită legătură cu existența acestei publicații. Ea are ca termen de opoziție orientarea culturală «modernistă», promovată inițial prin intermediul revistei *Sburătorul*, al cărei conducător a fost Eugen Lovinescu.

«Estetica» asupra căreia ne-am oprit, indiscutabil eclectică și fragmentară, numai concesiv poate fi recunoscută ca atare; de obicei, ea fuzionează cu filosofia istoriei, cu teoria civilizației și cu sociologia culturii; cînd ajungi să o examinezi, constați că ea rezistă foarte puțin unei analize logice severe. Și totuși, într-o anumită epocă, această estetică s-a dovedit a-i interesa mai mult pe oameni decît cea care se prezintă coerent și ireproșabil articulată. De aceea, lăsînd-o în uitare nu ne vom putea explica niciodată mulțumitor fenomenele culturale importante pe care le-a inspirat, la vremea respectivă.

E greu de spus exact cînd au apărut la noi cuvintele «tradiționalism» și «modernism». Cert este că sub semnul lor s-a consumat o importantă cantitate de pasiuni și înainte de perioada pe care ne propunem s-o abordăm, fiecare polarizînd, deopotrivă, simpatii și ostilități. E greu de spus, în egală măsură, ce înțelesuri au avut la început «tradiționalismul» și «modernismul». Adevărul este că nu s-a căutat niciodată definirea exactă a respectivilor termeni. Tot timpul au fost lăsate deschise porțile și pentru alte interpretări decît cele existente deja. Evident, tradiționalismul apare ca orientare — în cazul nostru culturală — ce pune cel mai mare preț pe valorile tradiției. Ar trebui însă precizat ce este tradiția. Cum în această privință au existat întotdeauna ezitări, sensurile cuvîntului «tradiționalism» rămîn foarte vagi. De altminteri, nici «modernismul» nu a avut o soartă mai bună. Poate tocmai din aceste motive, cele două orientări culturale din perioada interbelică — tradiționalismul și modernismul — au reușit să grupeze personalități nutrind convingeri politice dintre cele mai diferite, gusturi estetice dintre cele mai diverse și avînd o pregătire intelectuală inegală. Fiecare înțelegea prin tradiționalism și modernism nu ceea ce acestea reprezentau în realitate, ci, mai degrabă, ceea ce i-ar fi plăcut să reprezinte, *Gîndirea* și *Sburătorul* cultivînd în mod programat această ambiguitate.

ANASTASE DEMIAN (din «Gîndirea», nr. 8–9, 1930)
ANASTASE DEMIAN (din «Gîndirea», nr. 1/1931)
ANASTASE DEMIAN (din «Gîndirea», nr. 7, 1939)

https://biblioteca-digitala.ro

Să-l urmărim mai întîi pe Nichifor Crainic prezentînd doctrina tradiționalistă în articolul «A doua neatîrnare», publicat în *Gîndirea* nr. 1, anul VI, din februarie 1926 și inclus apoi în volumul *Puncte cardinale în haos* (București, 1936): «În reîncarnările succesive ale generațiilor, doctrina tradiționalistă concepe eul colectiv al unei nații ca străbătîndu-ne cu amploarea crescîndă a unui torent de viață, a unui elan viu ce-și păstrează neîntrerupta conștiință a existenței. Ce este ceea ce numim noi conștiință națională, dacă nu o simbioză a trecutului cu prezentul, o simbioză a încarnărilor istorice cu reîncarnarea din prezent și în care se recunosc?
Astfel conceput, tradiționalismul apare nu cum îl înfățișează amatorii revoluționari ca o forță statică, moartă cu spatele către viitor, ci ca o forță vie, dinamică, ce izvorînd din veacuri înaintează torențial spre crearea forțelor noi și cît mai adecvate ale existenței sale. Ca disciplină artistică, el nu impune șabloane, dar învață solidaritatea personalității creatoare cu sufletul colectiv, descoperindu-i izvoarele de inspirație autohtonă». (pp. 143-144)
Pentru Eugen Lovinescu, tradiționalismul constituie, la noi, o imposibilitate. «Pentru ca să existe, tradiționalismul are, așadar, nevoia unei tradiții, iar pentru a fi eficace, are nevoie ca această tradiție să se fi fixat sub forma unei epoci de completă și maximă expansiune națională. Imitația presupunînd, în adevăr, o superioritate incontestabilă și un prestigiu moral, pentru a deveni un principiu activ, tradiționalismul trebuie să-și găsească în trecut un punct de plecare recunoscut în plenitudinea manifestărilor sale; cu alte cuvinte, tradiționalismul real presupune existența unei *epoci clasice*. Pentru un popor care nu are nici o tradiție certă în niciuna dintre ramurile activității intelectuale sau sociale, necum o epocă clasică de supremă expansiune a tuturor forțelor materiale și morale, tradiționalismul nu poate fi decît un fenomen de istorism explicabil prin pasiunea cu care specialiștii studiază formele trecutului, sau de romantism social și poetic, prin prisma căruia scriitorii privesc de obicei formele vii revolute, sau de evoluționism științific aplicat neștiințific la societăți ce au altă dezvoltare sau, mai ales, o puternică armă de luptă a inadaptabililor împotriva mersului firesc al societății noastre». (*Istoria civilizației române moderne*, București, 1925, vol. III, pp. 165-166).
Prin opoziție cu tradiționalismul, modernismul (cuvîntul a avut mai multe accepțiuni; inițial — la sfîrșitul secolului trecut — desemna tendințele de reorientare a gîndirii și sensibilității estetice în conformitate cu schimbările survenite în viața oamenilor, ca urmare a cuceririlor științei și tehnicii, a dezvoltării producției de bunuri materiale în general) pune mai mult preț pe integrarea în prezent, ținînd seama nu atît de modul cum ceea ce a existat cîndva condiționează ceea ce se întîmplă acum, ci de modul cum marile cuceriri ale științei și tehnicii moderne ne obligă să ne schimbăm ritmul de viață; ca atare, valorile culturale prea mult tributare tradiției pot, în cel mai bun caz, semăna confuzie, dacă nu chiar frîna progresul: «La orice latitudine geografică — arată Eugen Lovinescu — ne folosim *integral* de ultimele invenții ale mecanicei sau descoperiri ale medicinei; nu refacem, deci, fazele evoluției ci, punîndu-ne solid în același plan cu ultima fază a științei, beneficiem fără muncă de rezultatele acumulate ale muncii altora. Tot așa și propagarea ideilor sau formelor artistice: nu refacem gîndirea cugetătorilor vechi, după cum nu imităm epopeile vechi». (Eugen Lovinescu, *Op. cit.*, pag. 77)
În contextul realităților românești din perioada interbelică, aceste idei au avut darul de a anima spiritele, găsindu-și deopotrivă, fiecare, partizani și detractori. Se cuvine arătat că *Gîndirea* și *Sburătorul* constituie revistele invocate întotdeauna simbolic ori de cîte ori se vorbește despre opoziția dintre ideologia literar-artistică a tradiționalismului și cea a modernismului. E limpede că această opoziție poate fi sesizată și la nivelul relației dintre alte publicații. Cîteodată, chiar în cadrul aceleiași reviste, partizanii celor două orientări își încrucișează spadele. Cert este că — așa cum se întîmplă întotdeauna în confruntările de idei în care se pune suflet — s-a exagerat, și într-un sens, și în altul.
Problematica, avînd oarecari implicații și în sfera esteticului, pe care o consacră opoziția dintre tradiționalism și modernism, privește mai puțin înțelegerea rosturilor literaturii și artei în viața socială cît, mai degrabă, apartenența lor la timpul de față, avîndu-se în vedere asimetriile ce pot apărea, rupturile care se pot produce. A trăi și a gîndi, astăzi, în spiritul unor forme de civilizație care nu mai există și al unor timpuri revolute constituie un evident anacronism. Orientîndu-se într-o asemenea direcție, cultura românească nu are nici o șansă — susțin partizanii modernismului — să se înscrie în concertul armonios al formelor de civilizație specifice secolului XX. Ea va rămîne o cultură marginală, expresie a unor nostalgii nejustificate în raport cu cuceririle prezentului. A face abstracție de trecut — spun tradiționaliștii — înseamnă a înălța edificiul culturii românești moderne în condițiile unor realități sociale ce vor continua nu numai să existe, dar și să se dezvolte fără nici o legătură cu acesta. Intervine, astfel, problema unei rupturi totale, care trebuie evitată. Cultura românească nouă nu poate fi făurită decît ținînd seama de elementele specifice terenului pe care se înalță, ținînd seama de tradițiile trecutului, care-și spun cuvîntul, care condiționează, peste tot, prin nevăzute canale, prezentul nostru. După cum putem vedea, aspectele ce preocupă mai mult nu sînt cele estetice, ci altele — cu implicații în sfera sociologiei, a politicii culturale, a atitudinii diverselor instituții față de creația literară și artistică prezentă; sînt probleme ideologice.
Putem vorbi astfel despre două mari ideologii, profilate ca o continuare a unor preocupări anterioare susținute, al căror început ar trebui localizat în perioada apariției *Daciei literare*, dezvoltate apoi în diferite formule, de-a lungul celei de-a doua jumătăți a secolului XIX — cu acea revoltă împotriva formelor fără fond, despre care vorbea Maiorescu — și în primele două decenii ale secolului XX — cu poporanismul și sămănătorismul, ca și cu atitudinea pe care au luat-o, pe cont propriu, unii scriitori și artiști din intervalul la care ne referim. Conflictul dintre ele devine spectaculos între cele două războaie mondiale, din mai multe motive. România căpătase un nou profil, devenind România Mare, prin unirea cu patria-mumă a principalelor provincii istorice care pînă atunci se aflaseră sub ocupație străină. Locul și rostul acestei Românii în concertul vieții spirituale europene era firesc să preocupe majoritatea intelectualilor noștri. Partizanii fiecăreia dintre cele două orientări caută argumente, pe care le prezintă sistematic, în condițiile unor texte ce devin, pentru noi, astăzi, principale puncte de referință.
Orientarea tradiționalistă, ce combătuse anterior un adversar anevoie sesizabil, își găsește acum oponenți dispuși să-și justifice poziția adoptată și să o apere în mod inteligent. Desigur, ca în orice înfruntare ideologică, au loc anumite mistificări. Tradiționaliștii îi văd pe moderniști mult mai în negru decît sînt în realitate. Moderniștii îi privesc pe tradiționaliști ca pe niște fosile vii. Pe bună dreptate, Ion Zamfirescu, în excelenta sa sinteză *Spiritualități românești* (București, 1941) observa: «Nu este deajuns numai să afirmăm și să reclamăm necesitatea tradiției. Tot pe atît, trebuie să ne îngrijim și de organizarea și consolidarea ei. A ne închipui că tradiția este un simplu cult principial al trecutului, ar fi din partea noastră o greșeală. Nu tot ce s-a petrecut în trecut merită să fie perpetuat și luat ca temei al acțiunilor prezente. Să nu uităm că, în afara formelor cristalizate, acelea care într-adevăr reprezintă concluzii permanente și momente integrante ale unei culturi, trecutul este depozitarul tuturor încercărilor și stărilor provizorii care au trebuit să existe pentru a face posibilă elaborarea celor dintîi. Dacă sentimentul acesta este într-adevăr pînă la un punct necesar, în schimb cultul formelor provizorii n-ar reprezenta decît o habotnicie. Cu alte cuvinte, tradiția trebuie să aibă în seama ei nu tot conținutul trecutului, ci numai permanențele, temeiurile, formele cristalizate ale acestuia. Forțată să se supună faptelor provizorii și contingențiale, tradiția ar înceta să mai fie ea însăși. Ar deveni atunci un instrument în mîna actualității, ar pierde un sentiment al esențialului fără de care toată încordarea ei interioară ar ceda, ar deveni un punct de întîlnire al locurilor comune». (pp. 249-250). Observația lui Eugen Lovinescu potrivit căreia tradiționalismul la noi e imposibil, întrucît nu am avut o epocă de înflorire clasică, e corect amendată de Ion Zamfirescu, în felul următor: «. . .problema tradiționalismului românesc implică o seamă de condiții specifice. Ea nu trebuie legată numaidecît de o epocă anumită, presupus clasică. Adevărul este că împrejurările istorice ale dezvoltării noastre ca popor nu ne-au îngăduit să avem o asemenea epocă. Înfăptuirea ei cade în sarcina viitorului. Aceasta nu înseamnă că trebuie să renunțăm cumva la tradiționalismul nostru. El trebuie însă legat de ceea ce este real și valabil în faptele de care dispunem.» (pag. 251)
Dincolo însă de toate exagerările, problema opoziției dintre tradiționalism și modernism, înțeleasă ca problemă de opțiune pentru cultura românească din perioada interbelică, a continuat să preocupe — în termenii ei fundamentali — numeroase spirite. Interesant se dovedește faptul că, fiind vorba despre ideologiile a două orientări culturale diferite, pe planul strict al judecăților de valoare conflictul dintre ele apare mult atenuat. Atunci cînd este vorba de artiști și scriitori realmente valoroși, aceștia se bucură de apreciere atît la *Gîndirea* cît și la *Sburătorul* sau la publicațiile ce l-au continuat. Astfel ne vom explica de ce găsim inițial în tabăra tradiționaliștilor nu doar pe Nichifor Crainic sau Radu Dragnea, ci și scriitori oarecum apropiați de Eugen Lovinescu: Ion Minulescu, Ion Vinea, Matei Caragiale etc. Tot aceasta ne va explica contradicția existentă în interiorul demersului aceleiași personalități. Ca estetician și filosof, Lucian Blaga este îmbrățișat de cei din tabăra tradiționalistă; ca poet, se bucură de elogii și își găsește admiratori printre partizanii taberei moderniste. De aceea, în materie de judecăți de valoare, s-a greșit parcă mai puțin decît ne-am fi așteptat, ținînd seama de partizanatul proclamat atît de pompos în diferitele editoriale ale *Gîndirii* și *Sburătorului* sau în textele polemice.
Putem, deci, vorbi despre un ciudat conflict de convingeri; ambele tabere își pun aceleași întrebări, la care însă răspunsurile sînt diferite: ce cale trebuie urmată în efortul de făurire a unei culturi române moderne? Cea pentru care găsim anumite puncte de sprijin în trecutul nostru istoric? Sau cea pentru care găsim principalele puncte de sprijin în realizările contemporane ale unor culturi străine avansate, ce ar putea fi luate drept model? Cîntărind bine lucrurile, ajungem la concluzia că un răspuns mulțumitor nu poate fi obținut de pe poziții exclusiviste. Elemente de adevăr pot fi deslușite atît în tabăra tradiționalistă cît și în tabăra modernistă. Totuși, pozițiile rămîn ireconciliabile.
Sub alte forme, tensiunile presupuse de opoziția dintre ele vor continua să existe, chiar și după război. Polarizările nu vor mai fi atît de ușor observabile, dar ele vor exista totuși, chiar pe fondul unor convingeri politice comune, al unor eforturi comune. Sub acest aspect, modul cum au fost tratate conceptele de *tradiționalism* și *modernism* în perioada interbelică capătă o semnificație mult mai vastă decît cea pe care i-am putea-o bănui în absența unei analize atente.
Fără îndoială, în anumite cazuri e foarte greu să localizezi adevărul. Drumurile se dovedesc întortocheate, iar unii dintre cei care s-au angajat să le parcurgă ajung să fie angrenați în avalanșa evenimentelor istorice cu sens negativ de mare anvergură. Cîteodată, îți vine foarte greu să mai vorbești despre ei, atît de mare este ponderea erorilor — e adevărat, nu de ordin literar sau artistic — pe care le-au săvîrșit, îndeosebi după 1935. Dar altă soluție decît cea a cîntăririi cu grijă, fie și a puținelor elemente de adevăr care pot fi găsite, nu există.

mihai drișcu

Umorul său, scînteietor, îl livra în doze bine temperate, de autentic *raisonneur*. Și îl lăsa să se filtreze în spiritul lui critic, inegalabil. Era ceea ce se numește « un om de presă ». Dintre cei mai autentici. Devotat întrutotul acestei reviste, în redacția căreia a lucrat timp de douăzeci de ani, de la absolvirea Institutului, tot atît de atent la construcția fiecărui număr ce-i revenea, ca și la construcția fiecărui text, cu o aplicație de orfevru. Pînă la ultimele detalii: recenziile, notele, rubricile informative, ce fac viața unei publicații. Generos, oferind oricînd unui coleg cutare periodic pe care tocmai îl primise, în ideea consemnării în revistă. În critică, a creat un stil. Pe lîngă impresionanta sa cultură, de împătimit al cărții, pe lîngă faptul că despre arta contemporană românească știa cam tot ce se poate ști, inclusiv despre cei mai tineri, Mihai Drișcu era înzestrat cu harul unei expresii critice de o indicibilă acuitate, complet absolvită de prețiozități și locuri comune. Stăpînea perfect tehnica citatului, din care făcuse o adevărată artă, un instrument critic. Busolei lui critice infailibile i se datora uneori și aparența de sceptic. În realitate, Mihai Drișcu era un mare lucid, a cărui vocație a reverberat și va reverbera cu putere de *discurs* exemplar *al metodei* critice, aplicat actualității artistice imediate. Spiritul său de finețe a lăsat urme adînci în noi și, prin intermediul operei sale, va lăsa și de acum înainte urmele cele mai stăruitoare.

Lîngă el, te simțeai tînăr. O dată cu el, s-a pierdut ceva din noi înșine, cei care l-am iubit și l-am stimat.

mihai ispir

bine. Străin de orice grandilocvență culturală, el se află acasă într-ale culturii, dar nu pentru a locui confortabil printre mobilele ei, ci pentru a lansa idei critice de natură să facă opera de artă complex accesibilă în formarea și forma ei.

Cu aceeași « anonimă » metodă, cu generozitatea pură a celui care dăruiește ca și cum n-ar fi de la el, criticul știa să revigoreze spiritele și prin viu grai. Știa, astfel, să sugestioneze teme care, pentru cei dispuși să le aprofundeze sensul eliberator, au ajuns să constituie chei ale propriei lor oglindiri (dezmărginiri), sugestiile fiind formulate cu precizia diagnosticianului de excepție — psiholog, în același timp, al curei necesare. Aceste teme erau, pe de o parte, « formule magice » pentru developarea subconștientului artistic, iar pe de alta, tentative de sincronizare la genul proxim al investigațiilor posibile.

Fiecare dialectică artistică, fiecare punct de fugă individual erau abordate prin dubla metodă a raportării contextuale și a punerii în perspectivă revelatoare de sine. În acest scop, Mihai Drișcu a adoptat o strategie atotcuprinzătoare, atotedificatoare, pe care o numea, aparent în glumă, *tema amînării* — strategie profund elaborată ca modalitate ideală a împlinirii și îndeplinirii.

S-a frînt întregul unei personalități, rămînîndu-ne inerția memoriei și, mai cu seamă, configurările sale teoretice, a căror devenire irepresibilă urmează să se transfere, pas cu pas, cu încetinitorul, în ritmurile interioare ale celor atașați *răbdării intelectuale* cu care el însuși a construit înlăuntrul și în contiguitatea fenomenului artistic.

alexandru chira

De sub lentile groase, *ochiul absolut* cerceta atent; cuvîntul pleca strict, aplicat în asemenea măsură obiectului, tulburat de obiect, rostit într-o asemenea « surdină » — uneori nonșalant ca o favoare a gîndului ce se vrea doar gînd, încît părea venit din interiorul obiectului însuși. Paradoxale sugestii, un semn relativizînd disjuncții pînă atunci flagrante ori prea la-îndemînă rime; alteori, un grafism mental expresiv, rafală scurtă de idei și obiectul mitraliat își arăta miezul; alteori, un titlu bine găsit — inspirat — așeza obiectul în adecvată lumină. Intervenții spontane sau elaborate, care, la un moment dat, s-au constituit într-o ambianță originală și stenică.

Originalitate și discreție. Discreția unei mari iubiri pentru arte — arta cuvîntului și a formelor vizibilului — ale căror voci comunicante știa să le capteze; și de parcă timbrul lor special nu s-ar fi produs chiar în spațiul eului său, pe acesta, deseori, îl făcea abia zărit printre bogate, exacte și « impersonale » paravane de text. Rezultatul, savuros, carnavalesc.

Ce a scris Mihai Drișcu — sub aparența lentorii, de fapt într-un ritm de mare frecvență și susținut (efortul a existat în practica exigenței cu sine) — poate fi întîmpinat asemenea emergențelor unei trăiri intelectuale fluente, fără sincopele abdicărilor de circumstanță.

Modestia lui Mihai Drișcu: poate că era forma unei mîndrii reci de adevărat gînditor; totodată, poate că era pornită din cuviința și bunătatea, din noblețea pe care le-a respirat în ținutul copilăriei și primei lui tinereți. Mihai Drișcu era bucovinean. Statură scundă, torace puternic — umerii sus, coatele mai totdeauna strînse lîngă trup — rotindu-se încet, în mișcare nearticulată, de lup; gesticulație minimă.

Cînd vom redeschide ușa atelierelor noastre și ne vom relua uneltele, Mihai Drișcu nu va mai fi. « Nu se poate ! ». Cu timpul, dintr-un strigăt răzvrătit, « nu se poate ! » va deveni o afirmație, o putere: Mihai Drișcu există în scrierile sale și în memoria noastră; pentru cei care l-am iubit, el va fi mereu prezent să ușureze confruntarea noastră cu noi înșine. Îți mulțumesc, Mihai Drișcu.

geta brătescu

Sub impresia covîrșitoare, dureroasă a tragediei întîmplate, mi se pare, totuși, incredibil să scriu despre Mihai Drișcu la timpul trecut. Despre el, care avea în chip atît de viu simțămîntul prezentului. De aici provenea, cred, senzația stenică pe care ți-o dădea aproape orice dialog cu el. Aspectul său adesori preocupat, tăcerile sale puteau induce în eroare. Era, de fapt, un degustător de emoții intelectuale, întreținînd cu voluptate camaraderiile de breaslă. Avea cultul prieteniei. Însă își tempera, în exterior, sentimentele, dintr-o înnăscută pudoare.

Prezența lui Mihai Drișcu punctează o circumferință esențială nu numai în teritoriul sever teoretic al scrierilor noastre *despre* fenomenul artistic, ci și *în (din)* adîncul tăcerilor aparente cu care operează (și se aureolează) obiectul artistic odată încheiat-ferecat, deci tocmai în momentul cînd pare a se refuza cercetării.

Dibuitor de subînțelesuri articulate, el « ghicea », cu un har rarisim, traseul de la idee la întruchiparea plastică, cu aceeași percutanță cu care refăcea și stiliza drumul spre începuturile imaginii. Cu o abordare și o înțelegere egale pentru părți (artist și public), analizînd și sintetizînd ceea ce la prima vedere ar fi simplu și ușor accesibil, el ipostazia și refăcea procesul creației — de fiecare dată unic, exemplar.

Ascunzîndu-și eul emotiv și totodată sever, solidar în taină cu freamătul proxim al fiecărei celule care face să exulte privirea, olfactivul implicit și intelectul, Mihai Drișcu se situa față în față cu obiectul artistic, fără ca prezența sa să pară vreodată aceea a amatorului de artă euforic, îndrăgostit. Dimpotrivă, părea o *instituție a ochiului lucid*, inteligent cugetător, cumpătat, demult știutor, niciodată în fața noului absolut și care nu începe, ci sfîrșește prin *a iubi cu măsură*. Nu era deci un pătimaș la vedere, conform sentimentului nemediat, era un împătimit al cauzei generatoare de situații limită, iar limita era aceea a epurei cristaline care, indiferent de opțiunea de limbaj, să se conformeze ca obiect și ca act *cultural*.

Mihai Drișcu empatiza lucid, la rece, cu tot ceea ce i se oferea demn, nu numai prin finalitate, ci și prin semnul energic sau difuz răsădit. Tocmai de aceea, registrul său critic nu se rezuma doar la reușite; metoda lui angaja și incipientul, primul pas reușit, acesta fiind atît fundament teoretic cît și, virtual, cheie de boltă a edificiului artistic.

Textele sale nu sînt parafraze ale vizualului. Verbul este laconic, aproape astrigent, oscilînd cu eficiență între cultural și pragmatic. Tocmai pentru că deținea secretul expresiei subtil literare, nu uza de tertipurile învăluirilor orgolios literaturizante, fiecare cuvînt-idee subordonîndu-se unei metode proprii de a *pedagogiza*, în chip aparent impersonal — de fapt, cum numai el știa să o facă, obținînd întotdeauna efectul maxim. Ca învederat analist, balansa subtil între *fenomenologia contextuală* și *pedagogia individuală*. Fără a fi vreodată didactic-moralizator, știa să ocrotească și să întrețină, cu anonimă pudoare, traseele specifice.

Reiese din textele sale o pudoare a rostirii, a părerii personale. În fiecare chestiune, sînt convocate în agora — fără discriminări și prejudecăți — marile spirite de oriunde și de oricînd, acelea care, după cum singur o mărturisea, au formulat *înainte și mai*

Scruta pînă la izvorul creației. Presimțea, dincolo de aparența manifestă a operei, energii latente pe care harul său maieutic le scotea la iveală; erau lucruri pe care artiștii înșiși nu știau că le posedă. « Ce-ar fi dacă... », rostea el flegmatic, lansînd acele idei fulgurante ce păreau atît de firești, de la îndemîna celui de alături, sugerînd însă o nouă, surprinzătoare, abordare a problemei, un nou drum. *Era un «Anreger»*.

Cunoștea în orice moment situația oricărui atelier de creație din orice margine de țară; știa « trecutul artistic », stadiile pe care le străbătuse orice artist autentic; știa chiar lecturile, preferințele muzicale, hobby-urile mai fiecăruia. *Nimeni n-a explorat cu mai multă pasiune, cu o intuiție mai acută, atelierele tinerilor*. Avea fler, gust și un discernămînt fără greș. *Era vestitorul noilor talente*. Cohorte de debutanți îi datorează lansarea pe orbită, mulți s-au maturizat confruntîndu-se cu el, într-un dialog permanent și fertil.

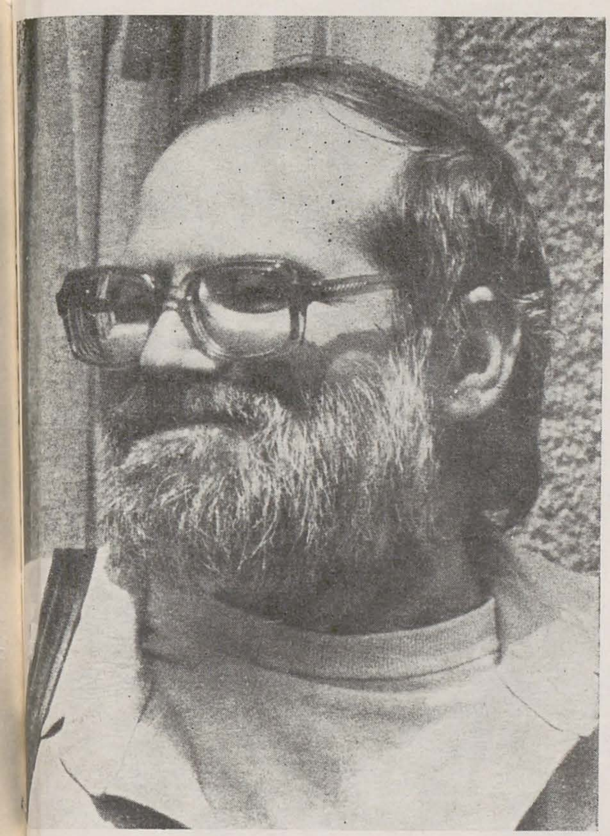
Curiozitatea lui imanentă, neistovită, cristalizase într-un elan de enciclopedist, natura sa duală lăsîndu-se solicitată în aceeași măsură de lucrurile fundamentale și de accident, de filosofia lui Platon și de o rețetă culinară.

Erudiția lui vastă era hrănită de cultul cititului. *Era un om al ideii, al verbului, al cărții*. Cînd citea totul? Citea imens, de la maldărul de ziare din redacție (ce mult îl amuzau humorul sau absurdul faptului divers), de la reviste de modă și romane polițiste pînă la tratate despre Buddhismul-Zen. Rar o împletire atît de organică, de firească, între o erudiție atît de nuanțată și o intuiție a valorii atît de precisă.

L-am cunoscut înainte de a-l întîlni. Citisem într-o revistă (Luceafărul? Gazeta literară?) o povestire, « Domnișoara Odinioară », semnată Mihai Drișcu. Scriitura anunța un talent necomun, un constructor de climate și un portretist. Cînd a apărut în redacție, numele lui, înconjurat de aura celebrității studențești, îl precedase. Îi reproșam adesea dezertarea din literatură. Îmi răspundea: « e timp... », adăugînd că are deja pregătite fișe pentru un roman. Virtuțile lui de prozator continuau să pulseze în filele « Carnetului de critic », primul lucru pe care-l căutam cînd deschideam « Arta ». Compunea textul din frînturi: un colaj captivant de incursiuni în ateliere și expoziții, de reflexii despre literatură și viață, de amintiri. Aparenta structură eterogenă, mozaicată, a textului era susținută de o fermă, « structurantă punere în relație », căci poseda *o rafinată știință a colajului*. Cîtă vervă, cît capital de cunoștințe, ce asocieri fericite, ce fină ironie... Cronicile, emisiunile la radio, prefețele, — lapidare și dense — erau *concentrate de idei*.

Recursul la citate devenea procedeu subtil de argumentare, transparența lor de palimpsest comunicînd printre rînduri opțiunile criticului, « timbrul » Mihai Drișcu. Spirit democrat, străin

https://biblioteca-digitala.ro



de partizanat, incapabil de fanatisme, inapt de resentimente sau pizmă, poseda o disponibilitate largă pentru cele mai diverse orientări, pentru toate domeniile artei (fotografie, design, performanță, instalații ș.a.), pentru orice artist adevărat; împrăștia sugestii, soluții, idei, cu superba și necalculata generozitate a naturii. Nu iubea «spectacolul», nu se îmbulzea «în față», nu solicita nimic; se simțea la îndemînă «în situații de penumbră». Modestia lui era doar reversul firesc al conștiinței valorii sale.

olga bușneag

Aseară, în metroul care duce spre Berceni, cineva mi-a spus în șoaptă despre Mihai Drișcu cum că ar fi fost, de fapt, un extraterestru și că ai lui l-ar fi recuperat, smulgîndu-l pur și simplu dintre noi, printr-o lovitură năpraznică, că așa s-ar întîmpla ori de cîte ori unul de-ai lor îndrăgește prea mult cele ale noastre și uită pentru ce a fost trimis aici; că ar fi fost văzut cu ani în urmă stînd de vorbă cu unul Octav pe plaja de la 2 Mai și cel care i-a văzut ar putea să jure că peste vreo două ceasuri, cînd s-a întors el de la pescuit, ei erau tot acolo, pe stîncile de lîngă dig, și ce-au vorbit sau ce-au tăcut ei în aste două ore nimeni n-a aflat vreodată; că umbla veșnic cu o geantă atîrnată pe umăr și că din ea scotea ba o umbrelă — dacă ploua, ba o pîine — dacă-i era cuiva foame, ba o carte — dacă întreba careva ce-a mai apărut prin librării, dar că, de fapt, nimeni nu știa exact ce mai poartă el, acolo, în geantă, pentru că deschidea fermoarul ei doar un pic, cît să-și strecoare mîna în ea, și-l închidea repede la loc; că cineva ar fi zărit, totuși, acolo multe ziare, cotorul aurit al unei cărți, pachete cu chibrituri și mustățile unei legături de ridichi roșii ca focul, dar mă rog, așa vorbesc oamenii; că purta ochelari ca să-și disimuleze privirea, că cei puțini care l-au văzut fără ei au rămas atît de uimiți de adevărata lui privire și de felul în care fruntea lui mare se arcuia deasupra ochilor, încît au rămas pironiți cu ochii la el și a trebuit să-și pună repede ochelarii la loc, pentru că, altfel, cine știe ce s-ar mai fi întîmplat; că avea montat în acești ochelari un fel de aparat cu care citea extrem de repede și că numai așa se explică numărul uriaș de cărți pe care le citise; că avea obiceiul să împrumute cărți și să nu le mai vrea înapoi (cei ce au cărți de la el povestesc cum că toate aceste cărți aveau în paginile lor semne misterioase, făcute chiar de mîna lui); că știa despre fiecare artist al breslei tot felul de lucruri: cînd a debutat, cum arătau toate expozițiile lui, dacă lucrările fuseseră atîrnate pe pereți cu sfoară sau cu gută și unde anume a stat fiecare, dacă artistul respectiv mai știa să facă, în afară de meseria lui, și alte lucruri interesante, cum ar fi de pildă: să citească cărți, să scrie poezii sau să gătească vreo mîncare mai strașnică (erau unii care îl ademeneau cu cărți de bucate de pe vremea bunicii, ba chiar spuneau că unul dintre lucrurile pentru care ar fi fost el trimis aici era să afle toate secretele artei culinare, alții spuneau că nu, că despre secretele artelor plastice ar fi fost vorba); că împreună cu unul Cercel a fost văzut cărînd pe Calea Dorobanți niște cutii uriașe și toți se întrebau ce dracu putea fi în cutiile alea de mergeau ei cu o atît de înceată grijă; că îl ținuse pe unul François timp de zece minute deasupra capului; că boala citatelor, de care mai suferise acum cîteva secole unul Montaigne, îl atinsese și pe el; că se pregătea în mare taină să scrie o carte despre toate noutățile care trecuseră prin capul artiștilor noștri plastici în ultimii douăzeci de ani și că de asta ar fi stat el la taclale cu ei sute și sute de ore; că în sufletul lui era așa, un fel de democrație, că în zadar încercau unii să-l monopolizeze doar pentru ei, nu ținea; că vorba lui dulce, molcom moldovenească era de fapt... S-a întrerupt din povestit pentru că metroul ajunsese în stația Constantin Brâncoveanu.

lucia maftei

cultura ca pavăză. Despre el ar putea scrie mulți alții, mult mai bine. E un gînd reconfortant acesta, că orice aș spune, nu voi putea greși, că personalitatea lui, atît de lent, de zgîrcit relevabilă în aparență, e risipită cu generozitate într-un vast cîmp al memoriei colective, în ceea ce lui îi plăcea să numească, mimînd o inimitabilă maliție, «bouillon-ul cultural». Referindu-te la el nu poți, într-adevăr, greși, indiferent de ton și de afirmație, așa cum nu poți cădea în eroare atunci cînd încerci să fii sincer în fața naturii, a cărei andurantă dinaintea platitudinilor, a agresivității sau a ideilor prea avîntate e deopotrivă generoasă și indiferentă. Probabil acesta a fost marele secret al magnetismului discret pe care îl degaja în orice împrejurare — o atitudine profund vitală, o asumare a culturii ca stare naturală, dincolo de bine și rău, în impasibilitatea etică a unei abstracte înțelepciuni, guvernînd conflictele către și întru singurul scop al trăirii inteligente. Existența era, în concepția lui, numai culturală, nu din pasiunea pentru artificiu, ci dintr-o sacră oroare față de slăbiciunile fiecăruia, pe care le înțelegea cu atît mai bine cu cît le cunoștea și le detesta pe ale lui. Risipind în cele mai anoste conversații mondene referințe despre vestimentație, gastronomie, tehnică, moravuri, el nu relativiza importanța vieții, ci o transfigura, dîndu-i vigoarea liniștită a *lecturii*. Fiziologia patimilor noastre era ocrotită de propriile inexactități, de eroarea brutalității, prin semnul, pe care el l-a înnobilat, al ghilimelelor, doar pe jumătate ironice. Citatele s-au arhitecturat, în timp, ca o rețea puternică, menită, pe de o parte, să apere firescul vieții de încordarea snobă a pozei ideilor împrumutate fără referință, iar, pe de alta, să dezvăluie partea nobilă a ființei noastre, scutind-o de accidentele efemerității. El nu a fost, de fapt, un ironic, un cinic cu atît mai puțin, a fost un înțelept de rasă veche, o fire a cărei lentoare orientală îi permitea (și impunea) să acorde tuturor fenomenelor răgazul de a-și dezvălui sensul, necesitatea.

oriunde acasă. Lecturile sale nu erau exhaustive, ci continue. Trecerea lui nu s-a făcut prin lume, ci prin text. Era o modalitate, aparent abstractă/abstrasă, de absorbție a existenței. Noi ne-am cunoscut prin lectură și am devenit, cred, prieteni astfel. Structura și experiența sa de prozator îi permiteau să perceapă orice fenomen ca scriitură, îl stimulau să semiotizeze banalul; dacă în relațiile cu viața aplica o democrație personală, extrem de nuanțată (chiar dacă uneori imperceptibilă), relația cu lectura era lipsită de ierarhii. Orice text era supus unei devorări atente, era absorbit și reapărea, înnobilat, într-un angrenaj surprinzător prin funcționalitate, prin adecvare. În domeniul pe care, aparent, și-l alesese ca loc de trudă și delectare, a cercetat totul, astfel că, prin el, critica de artă s-a dovedit că poate accede la treapta de filosofie a culturii. A scris în toate felurile, de la tableta sintetizînd în cîteva fraze o armonie indestructibilă a ideilor, trecînd prin demonstrația voit greoaie a structuralismului, pînă la acele baroce carnete de critic, unde eul său înflorea, colocvial și, pe alocuri, strivitor prin spirit. E aici un paradox, pe care mă întreb dacă nu îl cultiva cu bună știință: în timp ce aspira către «textualismul absolut», al unei cărți viabile și vitale, alcătuită doar din citate, personalitatea lui, farmecul său inanalizabil cutreierau, tot mai evident, fiecare ieșire publicistică. Această ubicuitate era stimulată, cred, de «tema» ineficacității, a deja făcutului/cititului/știutului. Spaima de locul comun îl transforma într-un pieton neobosit și socratic, ce a găsit timpul, printre cărți, să cunoască și să provoace la inteligență un număr incredibil de oameni care au rămas cu senzația și uimirea cordialității lui eficace, niciodată gratuită, niciodată comodă. Avea neliniștea atentă, impenitenta deambulare a pisicii, singurul animal pe care, asemeni lui Malraux, îl iubise, apropiindu-și-l. Lectura, scrisul, existența, erau pentru el o continuă fugă și ascundere, de sine și cu sine. De un curaj egal și neostentativ, era pretutindeni acasă — și nicăieri.

călin dan

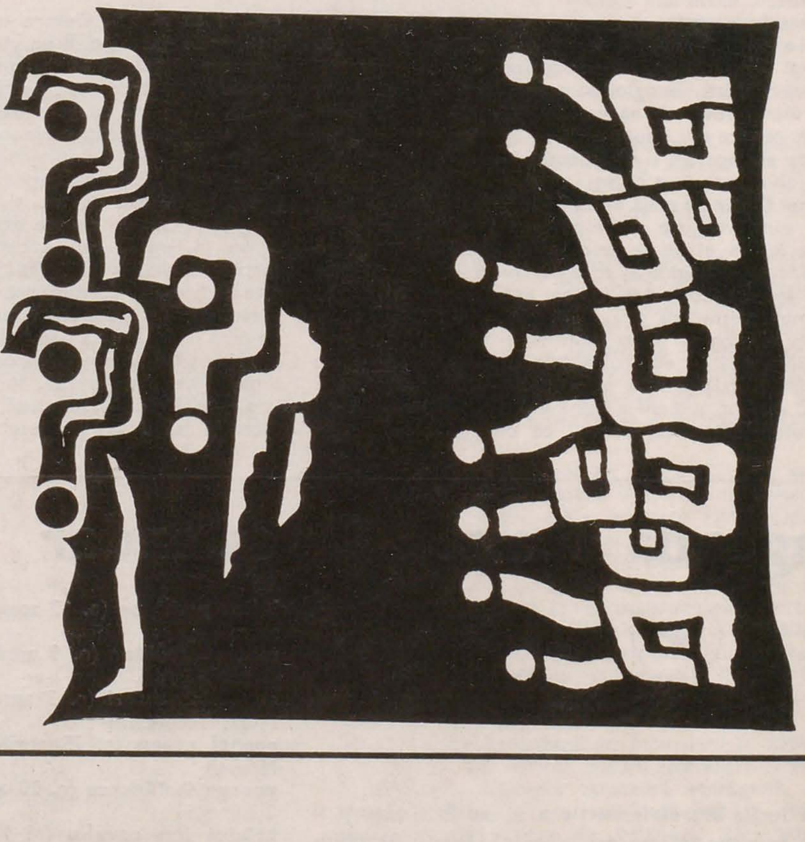
agenda u.a.p.

În lunile februarie-martie a.c., au fost oaspeți și au avut loc întrevederi la sediul Uniunii Artiștilor Plastici: *Aurel Dănilă* (atașat cultural al Ambasadei U.R.S.S.), *Willy Dubos* (directorul Bibliotecii Franceze), *Uwe Thimm* (atașat cultural al Ambasadei R.D.G.), *Li Sang Gin* (secretar II al Ambasadei R. P. D. Coreene), *Malcolm Francis Richardson* (istoric de artă din Marea Britanie, delegat oficial în cadrul schimburilor culturale).

calendar

iulius podlipny (n. 12 aprilie 1898), pictor, Timișoara
nicolae polidor (n. 9 aprilie 1899), pictor-grafician, Ploiești
cornelia științei (n. 3 aprilie 1904), artist decorator, București
cornel cenan (n. 23 aprilie 1907), pictor, Cluj-Napoca
george ștefănescu (n. 20 aprilie 1914), scenograf, București
brăduț ion covaliu (n. 1 aprilie 1924), pictor, București
rodica pandele (n. 9 aprilie 1924), pictor, București
vasile aciobăniței (n. 27 aprilie 1924), sculptor, București
corina ioniță (n. 20 aprilie 1929), sculptor, București
leonid elaș (n. 21 aprilie 1929), pictor, Cluj-Napoca
alexandrina dimitriu (n. 24 aprilie 1929), sculptor, Iași
sofia kryzsanovska (n. 25 aprilie 1929), pictor, Timișoara
maria vaida (n. 25 aprilie 1929), artist decorator, București
liviu lăzărescu (n. 1 aprilie 1934), pictor, București
constantin dimofte (n. 2 aprilie 1934), sculptor, Galați
stela crețu (n. 16 aprilie 1934), grafician, București
alina-ilinca enache (n. 3 aprilie 1939), sculptor, București
elisabeta török (n. 4 aprilie 1939), artist decorator, București
aurel acasandrei (n. 5 aprilie 1939), pictor, București
doina levința (n. 10 aprilie 1939), scenograf, București
mariana popa (n. 10 aprilie 1939), grafician, București
horia mureșan (n. 12 aprilie 1939), grafician, București
dumitru icodin (n. 17 aprilie 1939), scenograf, București
gavril gavrilaș (n. 21 aprilie 1929), pictor, Cluj-Napoca

https://biblioteca-digitala.ro


https://biblioteca-digitala.ro